

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA**  
Departamento Antropología Social



**TESIS DOCTORAL**

**Flamenco por derecho**  
**Producción social de bordes y fronteras**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Eduardo Iglesias Jiménez**

Directores

**Ricardo Sanmartín Arce**  
**Ascensión Barañano Cid**

**Madrid, 2019**

**FLAMENCO POR DERECHO**  
PRODUCCIÓN SOCIAL DE BORDES Y FRONTERAS

**EDUARDO IGLESIAS JIMÉNEZ**  
TESIS DOCTORAL

**DIRECTORES RICARDO SANMARTÍN ARCE**  
**ASCENSIÓN BARAÑANO CID**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID





Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan  
decir que somos quien somos,  
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.  
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo  
cultural por los neutrales  
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta  
a la vez que latido de lo unánime y ciego.  
Tal es, arma cargada de futuro expansivo  
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.  
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.  
Es algo como el aire que todos respiramos  
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo  
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.  
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.  
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.

La poesía es un arma cargada de futuro  
Gabriel Celaya (1955)

Para los imprescindibles  
Gracias totales



# ÍNDICE

<b>RESUMEN .....</b>	<b>7</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>8</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>9</b>
<b>OBJETIVOS .....</b>	<b>16</b>
<b>PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS .....</b>	<b>17</b>
3.1 LO FLAMENCO COMO CULTURA .....	17
3.2 LO FLAMENCO COMO PATRIMONIO CULTURAL .....	32
3.3 LO FLAMENCO COMO CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA .....	43
3.4 LO FLAMENCO COMO DERECHO CULTURAL E IDENTITARIO .....	50
<b>METODOLOGÍA. TRABAJO DE CAMPO .....</b>	<b>57</b>
4.1 UNIDAD DE ANÁLISIS .....	57
4.2 CONVIVIR, OBSERVAR, DIALOGAR .....	58
4.3 CONTEXTO. GENTES, LUGARES Y TIEMPOS .....	62
4.4 UNIDADES DE OBSERVACIÓN .....	73
4.5 DIFICULTADES DE INVESTIGACIÓN .....	78
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>LAS CULTURAS DE LOS FLAMENCOS.....</b>	<b>79</b>
5.1 INTÉRPRETES .....	84
5.1.1 ARTISTAS .....	84
5.1.2 PARIENTES .....	119
5.1.3 LOCALES Y TRANSNACIONALES .....	124
5.1.4 SANTOS FLAMENCOS. EL DON CANONIZANTE .....	137
5.1.5 OTROS INTÉRPRETES .....	142
5.1.5.1 SANADORES .....	142
5.1.5.2 RELIGIOSOS .....	144
5.2 LOS COMUNES Y EL MUNDILLO .....	146
5.2.1 LOS COMUNES .....	146
5.2.1.1 AFICIONADOS .....	147
5.2.1.2 GUIRIS .....	149
5.2.1.3 PÚBLICOS .....	151
5.2.2 EL MUNDILLO .....	155

## **CAPÍTULO 2**

### **LO FLAMENCO COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL**

<b>ESTUDIO DE UN EPÓNIMO .....</b>	<b>170</b>
6.1 VALORES POLÍTICOS .....	175
6.2 VALORES IDENTITARIOS .....	203
6.3 VALORES ECONÓMICOS .....	219
6.4 VALORES ACADÉMICOS .....	231
6.4.1 DE LO FLAMENCO COMO ARTE A LO FLAMENCO COMO FOLKLORE .....	232
6.4.2 VALORES ETNOGRÁFICOS. DE LA HISTORIA A LA TRADICIÓN .....	240

## **CAPÍTULO 3**

### **LO FLAMENCO COMO CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA**

<b>LA EXCLUSIÓN INTANGIBLE .....</b>	<b>248</b>
7.1 GRUPOS DE PARIENTES .....	252
7.2 GRUPOS DE IDENTIFICACIÓN	
CONSTRUIDOS CON ELEMENTOS INTERPRETATIVOS .....	255
7.2.1 FLAMENCOS CANÓNICOS Y HETERODOXOS .....	255
7.2.2 NUEVOS Y ANTIGUOS FLAMENCOS .....	264
7.3 GRUPOS DE TIPO ÉTNICO .....	279
7.3.1 ETNICIDADES DESLOCALIZADAS: GITANOS .....	279
7.3.2 ETNICIDADES LOCALIZADAS: VALLECANOS, CAÑO ROTO Y RASTRO .....	288
7.4 GRUPOS DE IDENTIFICACIÓN COLECTIVA DE TIPO ÉTNICO Y TERRITORIAL:	
LOCALISTAS Y COSMOPOLITAS .....	293
7.4.1 CONSTRUCCIÓN DE LO LOCAL .....	293
7.4.2 CAPITALINOS-CENTRALISTAS: MADRID COMO CAPITAL DEL FLAMENCO .....	296
7.4.3 NACIONALES .....	307
7.4.4 EL EXTRANJERO COMO INTRUSO .....	313

## **CAPÍTULO 4**

### **FLAMENCO POR DERECHO**

<b>DEL DERECHO AL FLAMENCO A LOS DERECHOS CULTURALES .....</b>	<b>324</b>
8.1 DE APROPIACIONES SIMBÓLICAS A APROPIACIONES EXCLUYENTES	
DEL DERECHO AL FLAMENCO AL DERECHO SOBRE LO FLAMENCO .....	328
8.2 DEL DERECHO SOBRE LO FLAMENCO A LOS DERECHOS CULTURALES .....	348
8.3 RESTITUCIÓN DE LO FLAMENCO .....	361

<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>369</b>
---------------------------	------------

<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>382</b>
---	------------

<b>ÍNDICE DE FIGURAS .....</b>	<b>391</b>
--------------------------------	------------

<b>ANEXO .....</b>	<b>392</b>
--------------------	------------



## RESUMEN

La visibilidad internacional de la que actualmente goza lo flamenco, le otorga una interesante posición estratégica para re-presentar una cuestionable imagen de España y de las relaciones identitarias que en ella tiene lugar, en las que se desata un juego de inclusiones y exclusiones que enfatiza y enaltece a sus productores y consumidores como patrimonio cultural, en detrimento de los diversos agentes individuales y grupales de las culturas flamencas.

La literatura, el cine, y las representaciones dramáticas y coreográficas respaldadas por políticas públicas y privadas, han dibujado horizontes culturales en los que se asigna agencialidad a las propias formas de vivir, pensar y sentir de los flamencos, así como a otros productores como el territorio, el parentesco o la pertenencia. Esta visión isomorfa establece una obligada correspondencia universalista entre persona-lugar-cultura-identidad, en la que lo flamenco es habitualmente representado como un conjunto de formas culturales relacionadas *típicamente* con España y los españoles para la construcción de un epónimo; un hecho absolutamente simplificador y no correspondiente con nuestra experiencia de campo.

La apropiación y reivindicación del uso exclusivo de lo flamenco como derecho, revestidas de conservación patrimonial e identitaria, y sin conciencia ciudadana al respecto que lo problematice, aniquilan cotidianamente la cultura como conjunto de recursos de uso común de forma naturalizada bajo el manto de la cultura. Frente a esta posición que reconoce el derecho sobre lo tenido y niega el derecho a tener, proponemos facilitar cauces institucionales de restitución cultural centrados en la recuperación de la agencialidad y del empoderamiento ciudadano. Para ello, proponemos un estudio de lo flamenco como un campo social y simbólico en el que, sin obviar el tratamiento de sus dimensiones musicológicas y artísticas, investigamos los procesos de dotación de sentido y valor otorgados a las formas culturales denominadas flamencas desde la perspectiva de la construcción social del conocimiento, y describimos la configuración de múltiples subjetividades que nos permitan conocer la diversidad cultural de los flamencos que conviven en la ciudad de Madrid.

Unidos cultura, identidad y derechos, empleamos *lo flamenco para pensar* sobre cómo vivimos y para quién lo hacemos

## SUMMARY

The international visibility of flamenco, gives an interesting strategic position to re-present a questionable image of Spain and relationships identity that it takes place. It Unleashes a game of inclusions and exclusions that emphasizes and exalts its producers and consumers as cultural heritage, to the detriment of the individual and group stakeholders of the flamenco cultures.

Literature, cinema, and the dramatic and choreographic performances supported by public and private policies have drawn cultural horizons that assigns agency to the own ways of living, thinking and feeling of flamencos, as well as other producers such as territory, kinship or membership. This isomorphic vision establishes a compulsory universal correspondence among person-place-culture-identity, in which the flamenco is usually represented as a set of cultural forms typically related to Spain and the Spaniards for the construction of an eponym; a fact quite simplistic and not corresponding with our field experience.

The appropriation and claim the exclusive use of flamenco as a right, lined with heritage preservation and identity, and without conscience citizen in the respect that being noticed this as problem, daily annihilate the culture as a set of commonly used resources so naturalized under the cloak of culture. Faced with this position that recognizes the right of what had and denied the right to have, we propose to facilitate institutional channels of cultural restitution focused on the recovery of the agency and citizen empowerment. To do this, we propose a study about flamenco as a social and symbolic field in which, without obviating the treatment of its musicological and artistic dimensions, investigated the processes of endowment of meaning and value given to those so-called flamenco cultural forms, from the perspective of the social construction of knowledge, and we describe the configuration of multiple subjectivities that allow us to know the cultural diversity of the flamencos that live together in the city of Madrid.

Twining together Culture, identity and rights, we employ the flamenco to think about how we live, and for whom we do it.



## INTRODUCCIÓN

Recuerdo con nitidez un día recién llegado a Madrid, allá por el 2004, en el que alguien daba alaridos por la radio mientras yo buscaba unos papeles por casa; ahora sé que estaba cantando una *soleá*, pero ese día creí que lo estaban degollando. Siempre que este instante reaparece, me lleva a pensar sobre lo diferentes que somos y las formas tan distintas que tenemos de expresarnos. Lo ajeno que me resultaba algo que hoy es para mí tan habitual, fue verdaderamente lo que me llamó la atención del flamenco; tan cerca, tan lejos.

No me interesé particularmente por una mirada antropológica sobre lo flamenco hasta el último año de mi licenciatura en Antropología, cuando tuve que escoger un tema para investigar y un sitio donde realizar mi trabajo de campo; el flamenco me pareció de lo más exótico –error que pagué con creces–, y el trabajo de campo se adivinaba de lo más divertido. En aquel momento de mi vida trabajaba todo el día, y sólo disponía de las noches para ir al campo, así que, necesitaba un espacio para visitar que tuviera un horario flexible y todo indicaba que un tablao flamenco era el nido perfecto. Además, por aquellas fechas habían declarado al flamenco Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, así que ya tenía tema de conversación con mis informantes –o eso pensaba yo–. Armado de una libreta y un bolígrafo salí en busca de no sé muy bien qué. Ahora, cinco años después, me encuentro escribiendo la introducción de mi tesis doctoral. Ha sido un viaje increíble que por fin llega a su fin.

Esta tesis es el resultado de un trabajo en equipo.

De todas las posibles aproximaciones a este campo social y simbólico, Ascensión Barañano, Ricardo Sanmartín y yo mismo, decidimos profundizar en los usos de la diversidad cultural en campos artísticos y representados como neutros, describir la etnificación de las relaciones sociales con la construcción de bordes y fronteras para la construcción de los grupos humanos, trabajar en el campo de la legitimación de los procesos de construcción de “identidades culturales” como producciones y reproducciones del poder de los Estados-nación, y estudiar su relación con las políticas públicas forjada en la misma fragua que la noción de los Derechos Culturales.

Para llegar hasta aquí, Ricardo ha escuchado con paciencia mis delirios de grandeza sugiriéndome siempre un mirar guiado por los intereses disciplinarios de una sólida base empírica; un mirar más cercano y sagaz. Siempre más cerca de la gente que de las estructuras, sus consejos y enseñanzas han sido imprescindibles para realizar un buen trabajo de campo. En las innumerables jornadas compartidas con Ascensión, dábamos forma al objeto de estudio a la vez que destilábamos cada dato de campo, y me machacaba con cada línea que escribía: todo mal; siempre podía mejorarse. Entre los tres hemos conseguido producir un interesantísimo enfoque acerca de por qué vivimos como vivimos

y para quién lo hacemos con una novedosa mirada sobre lo flamenco, y elaborar un riguroso análisis antropológico que construye un camino que parece ahora haber estado siempre ahí. En absoluto. Nuestras largas conversaciones catalizaron una tremenda ruptura epistemológica tras un año de investigación. Hace unos cuatro años, un primer giro copernicano me tiró del caballo para ampliar nuestro enfoque inicial desde la Antropología del arte, y me animó a escribir mi trabajo de fin de máster incidiendo en el estudio de las posiciones supuestamente objetivadas desde las que uno cree mirar hacia mundos aparentemente neutros, como sucede en el conocido como “mundo de la cultura” y su materialización en las políticas públicas y privadas. Así descrita, no parece la más sesuda de las reflexiones, pero cuando este tipo de aseveraciones son conclusiones a las que uno llega y nadie comparte, cuando uno es capaz de hacer visibles los invisibles hilos culturales de los actantes, y cómo se enredan en ellos y los utilizan para vivir sin percibir la maraña, aparece desplegada toda la magia del mirar antropológico que uno siente que ya nunca podrá dejar. De la misma forma que los héroes de la Ilíada se hacen conscientes de que su lucha forma parte de otra que trasciende a la batalla que libran, lo ensombrecido del juego social de lo flamenco se iluminó cuando pusimos en cuestión los principios más básicos de los que partíamos... ¿cómo se reconocen y distinguen los flamencos? ¿por qué se legisla sobre él? ¿Para quién se hace? ¿cómo les afecta?

Frente a iniciales enfoques centrados en las formas culturales flamencas, mostramos en esta tesis cómo la gente que vive en Madrid refleja su relación con lo flamenco de la mano de culturas contemporáneas y *deslocalizadas*, y cómo las conjuga con las del pasado y las relaciona con sus proyectos de futuro en *lo local* y *lo global*, cuáles son los vínculos que establecen con lo flamenco y a qué se refieren cuando lo hacen, y cómo se ven afectados por las políticas que parecen concernirlo. Para lograrlo, trabajamos con las diversas representaciones de la cultura en su acepción de *auténtico* flamenco por parte de los colectivos *autorizados* para designarlo, y estudiamos las tensiones que genera la convivencia en el plano social. Pero, el conseguirlo, demandaba un profundo estudio acerca de sobre qué estábamos hablando en realidad.

---

“Por derecho” es una célebre expresión del discurso canónico de lo flamenco atribuida a la interpretación “fidedigna” y con éxito de un estilo en particular, mayoritariamente reconocida por ser la más compartida y compatible por una gran parte de los flamencos.

Lo flamenco es un *todo* de particular mutabilidad que funciona tanto de calificativo como de sustantivo. Presenta un pegajoso comportamiento con el que adherirse a cualquier fenómeno social que, siendo víctima de sus parasitarios usos, acaba siendo afluencado. Con tendencias fractales desdibuja su forma cuanto más en detalle lo tratamos pues, al estudiarlo, se hace cada vez más diverso e inabarcable. Así es la cultura... Y si las inquietudes alrededor del hecho artificeado son numerosas, es porque la discusión acerca de este fenómeno social no trata tanto el estudio de la diversidad estilística en términos positivos y favorables, bien en su versión de Patrimonio Cultural Inmaterial<sup>1</sup> (UNESCO, 2003; 2010), o como “expresión cultural” de determinado grupo humano

---

<sup>1</sup> El 1 de Noviembre de 2014 entró en vigor el Proyecto de ley para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de España (121/000121 Proyecto de Ley para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. 31 de Octubre de 2014). Siguiendo los procedimientos administrativos regulados por dicha ley, “el flamenco” fue introducido “para su

(UNESCO, 2005), sino que encierran también una pugna librada en torno a la legitimidad de diversos campos sobre las distintas representaciones y prácticas que se tienen sobre una imagen concreta de lo flamenco... arte; pasión; gitanos; duende; copla; espectáculo; andaluces; manera de vivir; Japón; suerte; identidad; toros; España; la feria; la Semana Santa; al compás; olé; tablaos; guiris... Esta breve asociación de ideas podría haberla hecho cualquiera que participe del estereotipo de lo flamenco; es más, probablemente la haría también aquel que tuviera cualquier referencia estereotipada sobre España, y nos preguntamos qué lugar ocupan los flamencos en todo esto: “¿qué es lo que el foco específico de la historia excluye? (...) ¿Podría narrarse esta historia de encuentros interculturales de otra manera?” (Clifford, 2009:237). ¿Cómo se flamenquiza lo flamenco? ¿para qué se hace?

Es indudable la existencia de lo flamenco como fenómeno artístico. Estamos familiarizados con una de las imágenes más divulgadas por su presencia en numerosas obras de referencia como las de García Lorca o Machado, y su producción por parte de músicos como Falla o Albéniz, que son empleadas para elaborar un imaginario cultural del que participamos al formar parte de la Historia en común de un grupo humano con el que nos identificamos, o del que, al menos, podemos sentirnos partícipes por motivos diversos. Si bien esta representación de lo flamenco está particularmente ligada a estas manifestaciones artísticas estudiadas por la Historia del Arte y la musicología -por la flamencología como disciplina hegemonícamente legitimada-, lo flamenco es, y ha sido estudiado como un campo completo desde focos diversos. El conocimiento producido a su alrededor no se genera solamente acerca de las producciones de sus escuelas “de baile, de cante y de toque”, sean formales o informales. Como cultura musical<sup>2</sup> (Cruces *et al.*, 2001), lo flamenco tiene además otras dimensiones configurativas relacionadas con la vida social de sus protagonistas y todo lo que implica la existencia, uso, sostenimiento y cambio de las formas flamencas, así como su estudio científico en instituciones representadas como culturales o informativas. Representado por los técnicos como “un campo de producción cultural” (Aix, 2002), no es sólo estudiado por musicólogos, sino que, como campo polimórfico, es tratado también por, filósofos, sociólogos y antropólogos que, al estudiarlo, lo producen y reproducen.

Los procesos de construcción de imaginarios culturales son asuntos percibidos como asépticos y apolíticos por lo que su estudio parece tener de tecnificado y erudito; incluso, en ocasiones, son representados como campos positivamente valorados e inocuos. En esta imagen compartida, la legitimación de las posiciones de los agentes participantes es un acto que transcurre sigilosamente en los procesos que precisamente nos resultan interesantes en esta tesis doctoral, y que tienen lugar cubiertos tras el telón del tratamiento de la cultura. Queremos remarcar precisamente que en estos campos, en tanto que lo cultural es nuestro campo disciplinar por excelencia, los antropólogos somos en buena medida responsables de estos procedimientos acerca de cómo nos relacionamos con ella, por la acción o inacción ante su tratamiento en este tipo de trabajos (Sahlins, 2003; Friedman 2001; Velasco, 2014).

El atribuido carácter neutral del “campo cultural” está en parte relacionado por la representación de lo flamenco como creación artística, literaria y musical. No podemos obviar sin embargo que, en

---

salvaguardia” en la lista del Patrimonio Inmaterial de España por las autoridades declaradas como competentes. En los siguientes meses, pasó a formar parte del Censo General de Patrimonio Cultural Inmaterial (González, 2014).

<sup>2</sup> Esta denominación muestra el vínculo de la música con la vida social e inversamente explica a las diferentes culturas desde sus sonidos musicales, según el sentido etnomusicológico que le asignan Cruces y otros (Cruces *et al.*, 2001).

estos campos, la variable étnica tiene un papel crucial, en particular, en el fenómeno musical contemporáneo estudiado en las claves de un mundo representado como globalizado (Martí, 1996b); con movimientos poblacionales empleados para representar disrupciones de sus orígenes nacionales y creación de nuevos espacios de encuentro, que lejos de tener lugar en él, construyen y dan sentido al propio fenómeno:

“En la medida en la que grupos de personas abandonan sus lugares tradicionales para reencontrarse en otros nuevos, decidiendo de nuevo sobre la historia de su grupo y redefiniendo su ‘proyecto’ étnico, el *ethnos* en la etnografía deja de ser un concepto preciso y claramente definible. (...) Porque los grupos ya no están fijados en un territorio determinado, ni están atados a determinados espacios, sino que disponen de una conciencia de su propia historia y de ninguna manera son culturalmente homogéneos.” (Appadurai, 1998: 11)<sup>3</sup>

No es novedad que los rasgos diferenciadores de cualquier música o danza pueden utilizarse para ejercer la función diacrítica de mostrar bordes culturales. Para cumplir efectivamente esa función, el representado debe permanecer, sin embargo, con un parecido razonable y, en los últimos años, se han actualizado precisamente diversos aspectos del flamenco que compiten en visibilidad con sus folklóricas representaciones (Costa, 2004; Clifford, 2009). Gran diversidad de trabajos estudian cómo las manifestaciones del folklore dibujan un espacio privilegiado para la acción de una élite intelectual y, cómo en un ejercicio ideológico de tales élites, los usos del folklore se hallan estrechamente implicado en estos procesos, con la consecuente renegociación de la identidad que imponen (Reynoso, 1984; Velasco, 1990; García Canclini, 1999). La generalizada corriente de revestir de “culturales” las políticas de propaganda nacional participa de fenómenos mundializados en el marco de la diplomacia -y el turismo- cultural, ejercido como “poder blando” (Nye, 2004) de la que, España, como Estado-nación, no se puede permitir permanecer al margen de una corriente que presenta, proyecta y legitima su posición en el mundo.

Como país receptor de turistas, con una estimación productiva de alrededor del 10% del PIB<sup>4</sup>, las políticas nacionales defienden intereses estratégicos en un mercado global que ofrece con cada vez mayor frecuencia un especializado “producto cultural” que ha logrado hacer atractivo para su consumo mediante su “gestión cultural”; el instrumento que ha definido, potenciado y explotado con éxito un sector que es ahora el protagonista de las complejas políticas públicas y privadas, tanto nacionales como internacionales.

Estos proyectos tienen como protagonistas instituciones tanto públicas como privadas, de niveles municipales, regionales y nacionales, así como otras de carácter supranacional como UNESCO; responsable de legitimar la imagen más divulgada acerca de lo flamenco: la seleccionada en su Declaración de Patrimonialización como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO, 2010). Pero, su ejercicio no es debido sólo al discurso patrimonial asociado, sino por las diversas Declaraciones donde se construye, divulga y legitima una noción de identidad que homologa y confunde con la de identidad cultural, tanto de las personas como de los grupos sociales (Velasco, 2014). El campo de lo flamenco es de particular interés para el estudio de estos procesos, pues su industria remunera no sólo grandes réditos financieros, sino también académicos, políticos e identitarios. Ante la llamada de Cowan (2010):

---

<sup>3</sup> Este fragmento ha sido traducido por Steingress, G. (2013:6)

<sup>4</sup> De: <https://www.efe.com/efe/espana/economia/el-contraste-extremo-del-turismo-fuente-de-riqueza-o-cultivo-pobreza/10003-3345020>. Acceso, 17 de septiembre de 2017.

“necesitamos más investigación empírica sobre reivindicaciones legales específicas acerca de la cultura, los caminos que recorren y sus movimientos –nacionales y transnacionales- a través de los ámbitos sociales e institucionales y sus repercusiones dentro de los espacios legales: decisiones judiciales, diseño de políticas y financiación” (Cowan, 2010:94),

estudiamos cómo los diversos Organismos e Instituciones implicados en estos tratamientos culturales como las Secretarías de Cultura, el Ministerio de Educación, Marca España, el Instituto Cervantes, distintos Departamentos universitarios, academias artísticas y, en general, televisiones, radios, webs y publicaciones de diversa índole, han ido dibujando el mapa actual de este polisémico conjunto de formas culturales con el marchamo de calidad que otorga el reconocimiento institucional internacional exógeno en su representación de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO, 2010).

El análisis de la información elaborada etnográficamente, fruto de un trabajo de campo de alrededor de cuatro años evidenció, efectivamente, un complejo entramado social organizado alrededor de la cultura flamenca que, reificada, apropiada y esgrimida en términos de derecho, respalda ciertas representaciones y prácticas de lo flamenco que son generadores de desigualdad social. En contra de cualquier noción antropológica sobre cultura, las representadas como principales instituciones culturales españolas e internacionales, legitimadas por todos los órganos e instituciones internacionales, promueven acciones respaldadas y catalizadas por los discursos de la patrimonialización de la cultura que respaldan estos discursos, a la vez que descartan y excluyen otros. Estos argumentos son legitimados en el campo de los Derechos Culturales (UNESCO, 2007), donde desembocaremos para preguntarnos sobre las repercusiones de las reivindicaciones culturales e identitarias sobre los amplios escenarios de las vidas de los flamencos, en las que este espacio de prácticas y representaciones diversas es empleado como un recurso multifuncional que ayuda a los agentes a organizar realidades en términos de legítimo derecho. A pesar de que la patrimonialización de lo flamenco, representado como tratamiento cultural es una pieza fundamental de este proceso, es positivamente celebradas por la población al percibirse no sólo como fuente de poder político y desarrollo económico, sino particularmente deseado como elemento de desarrollo local, generalmente alrededor de cierto tipo turismo, retóricamente denominado etnoturismo (Kirshenblatt-Gimblett, B., 1998; Hafstein, 2012)-, relacionados con el reforzamiento de la constitución una comunidad que dice ver reforzada su identidad cultural. En palabras de Cruces:

“Las instituciones obtienen legitimidad al aparecer asociadas públicamente a representaciones de gran valor simbólico y al ofrecer formas de participación social (...) y los grupos e individuos pueden ver positivamente sancionadas sus prácticas y modos de vida y obtener así un reconocimiento social que en otros contextos se les niega” (Cruces, 1998: 85).

En la línea en la que Said (1990) profundiza en la representación de estereotipados colectivos, nos preguntamos "¿Cómo se representa a otras culturas? ¿Es útil la noción de una cultura (o raza, o religión, o civilización) distinta?" (Said, 1990: 325).

Para responder a todas nuestras preguntas, diseñamos un trabajo de campo de larga convivencia con los flamencos en la ciudad de Madrid, persiguiendo una sólida base empírica con la que elaborar la etnografía que fundamenta nuestro análisis.

Como ciudad-rompeolas, Madrid se caracteriza por haber acogido durante años flujos migrantes de todas las partes del país en particular, y del mundo en general, lo que la convierte en un escenario

ideal para un estudio acerca de la diversidad de las culturas públicas flamencas. Representada en ocasiones como un escenario cumbre al que era necesario llegar para consolidar una carrera de éxito, y como el trampolín desde el que saltar para llegar a la “primera división”, no sólo alberga la industria pesada de un comatoso mercado discográfico, sino los estudios de grabación más importantes del país, junto a los más conocidos teatros y academias de baile y tablaos de reconocido prestigio internacional que configuraron los escenarios donde hemos (inter)actuado durante cuatro años con los protagonistas de esta historia tesis

Las fechas sobre los primeros registros de su presencia en la ciudad varían a la hora de datar sus prácticas en la capital de España, precisamente porque está en disputa la representación de quién es el verdadero sujeto protagonista de las prácticas flamencas. Los discursos de la flamencología buscan orígenes que conecten estos hábitos con referencias a las prácticas de métricas y estilos de ejecución artísticos<sup>5</sup>. Seleccionan y potencian para ello la figura de ciertos personajes que ponen en valor la importancia de dichas técnicas como las originarias prácticas flamencas de Madrid<sup>6</sup>. En estas claves, el debate científico de los estudios históricos y musicológicos está mayoritariamente relacionado con cuál de los hechos históricos seleccionados por los investigadores resulta más pertinente para dar comienzo a esta relación mediante la búsqueda de personajes célebres de distintas épocas que provocaban fenómenos sociales que alcanzaron una representatividad suficiente como para ser estudiado en términos identificativos para la ciudad, así como las consecuencias para la vida de sus ciudadanos.

Frente a este tipo de estudios representados como flamencos, no perseguimos en esta tesis la búsqueda de líneas continuistas sobre los conjuntos de prácticas o personajes que muestren que Madrid es más o menos flamenco, pues lo flamenco se ha ido resignificando a medida que ha sido puesto en práctica. Tampoco tratamos exclusivamente con intérpretes pues, lo flamenco como cultura, va más allá que un análisis musicológico formal de ciertas habilidades músico-coreográficas. Por el contrario, nos preguntamos por la vida social contemporánea de los flamencos, y cómo con su agencialidad significan y resignifican sus prácticas para organizar sus vidas actuales, cualesquiera que sean sus oficios y prácticas flamencas.

Por un lado, destacamos el intento de mostrar cómo son los “madriles flamencos” yendo más allá del imaginario estereotipado, colectivo y etnificado; por otro, descubrimos cómo se va forjando la relación de sus ciudadanos de la mano de las culturas flamencas al analizar los relatos de vida de la gente que ha venido a, o ha vivido en Madrid, describiendo las tensiones que se dan en distintas dimensiones vitales como la celebración, la profesionalización, la afición, el parentesco en su representación de linajes o “sagas”, u otras creencias específicas del campo cuando tratamos lo

---

<sup>5</sup> Blas Vega representa una de las voces ilustradas acerca de unos de los discursos mayoritarios de lo flamenco en Madrid, y se remonta a que “La Mayorita canta un juguete que es una letra de seguidilla (1779). Su determinación en el flamenco debió ser permanente, y ya con aceptación propia dentro de su evolución” (Blas Vega, 2006; 15). Como la mayoría de sus homólogos, maneja representaciones esencializadas y posiciones evolucionistas de la imagen de lo flamenco como cultura.

<sup>6</sup> La formación y los vínculos de los ambientes flamencos de Madrid, se buscan en producciones representadas como típicamente madrileñas, como la zarzuela *La verbena de la Paloma*, donde aparece representado el madrileño “Café de San Millán” como “café de Melilla ubicado en la calle Toledo, al pie de la plaza de la Cebada. Según Fernando de Triana (1867-1940), un personaje mítico del discurso oficial de la flamencología madrileña, un *cantaor* y *tocaor* que trabajó en “El Imparcial”, el más importante de los cafés cantantes de Madrid según el flamencólogo Blas Vega (2006, 2014), allí actuó el primer cuadro flamenco que llegó a Madrid, además de pasar por allí todas las grandes figuras de la época, desde el 1879 hasta el 1894.

flamenco más allá de sus dimensiones artstificadas, así como del papel de intérpretes de sus protagonistas.

Para estudiar lo flamenco como conjunto de formas culturales y las diversas representaciones y prácticas que las comunidades flamencas hacen de él, tratamos de mostrar en el primer capítulo las diferentes culturas de los flamencos, sus prácticas y representaciones con las que viven, sienten y piensan. Estos proceder no dejan de lado la etnificación de las relaciones sociales y el tratamiento de distintas zonas urbanas homologadas a áreas culturales mediante la producción de bordes culturales. En el segundo capítulo, analizamos el proceder de la mayoría de las políticas públicas para la construcción de lo flamenco, así como las instituciones implicadas en su desarrollo y las nociones empleadas para su gestión. Profundizaremos en el traspaso de la agencialidad de los individuos y grupos sociales a las formas flamencas construidas de manera esencialista como sustancia, con la consolidación y extensión de la idea de que la cultura está fuera de quienes la viven, piensan y sienten, y transforma a sus productores y reproductores en sus gestores, clasificándolos como más o menos legitimados para transportarlo. En el capítulo tercero estaremos ya en disposición de describir el juego de exclusiones e inclusiones alrededor de este preciado fetiche en base a una suerte de correspondencia entre el lugar-persona-cultura-identidad respaldado por las políticas públicas, y de reflexionar sobre cómo, por qué, para qué, y para quién se fabrican, estudiando en profundidad los procesos de constitución identitaria que se dan en el campo. En el cuarto capítulo profundizaremos en los procesos que fundamentan y permiten la construcción de la representación de la cultura como derecho, y sus repartos legítimos acorde a lógicas e intereses diversos. Respaldados por las Declaraciones de UNESCO (1989, 2003, 2005), en particular por la declaración de los Derechos Culturales (UNESCO, 2007) y por la Constitución Española, los discursos alrededor del “derecho a la cultura”<sup>7</sup> elaboran refinadas tesis sobre justificadas y naturalizadas apropiaciones materializadas en derechos de uso exclusivista sobre lo flamenco, construidas con las concepciones metaculturales que estudiamos y que identifican el creador con lo creado, convirtiendo y confundiendo el derecho a tener, con el derecho sobre lo tenido.

Frente a estas representaciones acerca de la cultura y de la relación que con ella que fomentan las representadas como “políticas culturales”, reflexionaremos sobre posibles tratamientos que mejoren efectivamente la convivencia ciudadana animados por las palabras de Geertz (2010) de que, “lo que un buen etnógrafo debe hacer, es ir a los sitios, volver con información sobre la gente que vive allí, y poner dicha información a disposición de la comunidad profesional de un modo práctico, en vez de vagar por las bibliotecas reflexionando sobre cuestiones literarias” (Geertz, 2010:11). Trabajaremos así sobre la posibilidad de crear canales de restitución para la ciudadanía (Cruces, 1998), que devuelvan las agencialidades usurpadas en los procesos de patrimonialización y que persigan la eficaz transferencia de los saberes culturales que mejoren sus vidas, y que ubiquen a los antropólogos en los equipos de trabajo responsables de la producción de estas políticas para un adecuado tratamiento, al crear la merecida posición social con la que todavía no cuentan.

---

<sup>7</sup> “(...) Tendrá derecho a un trabajo remunerado y a los beneficios correspondientes de la Seguridad Social, así como al acceso a la cultura y al desarrollo integral de su personalidad” (CE, A25.2).

## OBJETIVOS

Analizar las representaciones y prácticas que tratan la cultura en términos de derechos para la construcción de proyectos identitarios, tanto individuales y grupales, como institucionales.

Describir la organización y legitimación de los juegos sociales de inclusión y exclusión de la mano de formas culturales intensamente etnificadas.

Estudiar los usos de lo flamenco para la producción social de bordes y fronteras mediante la relación de las diversas construcciones flamencas como un campo de análisis social y simbólico, con las llamadas “políticas culturales”.

Específicamente, se trata de:

1. Identificar los agentes culturales, identitarios y patrimoniales; tanto individuales y grupales como institucionales.
2. Deconstruir mitos en el campo científico y en el saber ordinario.
3. Definir los procesos de construcción.
4. Articular sistemas de restitución hacia la ciudadanía.



## PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS

“El objeto de la investigación antropológica rebasa el ámbito en el que ha nacido. La antropología ya no está obligada al estudio de sociedades en vías de desaparición: su objetivo intelectual es en un modo, a la vez más preciso y más amplio, el estudio de las relaciones simbolizadas e instituidas entre individuos configurados de manera que puedan tomar forma dentro de contextos más complejos”  
(Augé, 2007:32)

### 3.1 LO FLAMENCO COMO CULTURA

#### LO FLAMENCO COMO CAMPO SOCIAL Y SIMBÓLICO

Este trabajo propone una definición de cultura que toma relieve a principios de los años 70 del siglo pasado y que retoma la definición de Tylor (1975), entendida como:

“Aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre” (Tylor, 1871:29).

Esta concepción de la cultura como conjunto de prácticas y representaciones humanas propone su análisis y tratamiento como un campo social y simbólico que permite vincularla al derecho y a la costumbre<sup>8</sup>, a lo público y a lo privado y a las creencias y a la moral. De esta manera, la representación de la cultura de la que se parte resulta científicamente óptima para estudiar las diferentes formas de vivir, de sentir y de pensar de los distintos individuos y grupos humanos.

En esta investigación se emplea el término “*lo flamenco*” con el fin de integrar todos los elementos necesarios para estudiar a los flamencos y sus culturas. Así, lo flamenco es un campo social construido en un proceso de convivencia de distintas prácticas y representaciones sobre lo que lleva

---

<sup>8</sup> Proponemos esta definición como un punto de partida desde el que reflexionar. Matizaremos a lo largo del texto los términos aquí empleados como, por ejemplo, la dificultad teórica de sostener una representación acerca de la costumbre como una forma cultural idéntica a sí misma en el tiempo.

a los flamencos a actuar, sentir y pensar. El estudio de una forma cultural flamenca, considerada relevante por la significación que se le otorga, es algo referidamente contextual y, de la misma forma que ha llegado a ser lo que parece, puede dejar de serlo. Con el interés enfocado al análisis de estos procesos, evitamos posiciones que otorguen características esencialmente atribuidas a las formas flamencas, contemplando que, en este proceso heterogéneo, mediarán distintas agencialidades individuales y compartidas que construirán realidades en un juego de -metafóricas- posiciones sociales y “puntos de vista” (Bourdieu, 1992). Metafóricas porque son tratadas como una imagen al no aludir a situaciones estáticas que los flamencos ocupan en una suerte de plano social, sino a posiciones que son el resultado del análisis *etic*, de un proceso *emic* característicamente relacional, y que se da tanto con uno mismo como con los demás. En este sentido vinculante, lo social no se refiere exclusivamente a lo colectivo, sino que incluye lo que de constituyente tiene la persona: un sujeto social con la posibilidad de gestionar una posición atribuida.

Lo flamenco es además un campo simbólico en tanto que las formas culturales flamencas no son autorreferenciales, esto es, no se explican por sí mismas; lo flamenco no viene dado. Por el contrario, las formas flamencas tienen previas atribuciones de significado y valor gestadas en la historia del grupo convivencial que las comparte, las representa y las practica. Los atributos que las caracterizan son asignados individual y colectivamente en proyectos particulares de vida que resultan imprescindibles compartir con la idea de conocer, describir y analizar, tanto los sentidos atribuidos a las formas flamencas como los procesos de negociación y pugna por su significación en los que se constituyen. En definitiva, buscamos mecanismos para describir cómo lo flamenco cambia, articula y es articulado como campo de producción cultural (Bourdieu, 2002).

En tanto que cultura, la forma óptima para describir las dotaciones de sentido y valor y el juego identitario de relaciones sociales que con ellas construyen, pasa por desarrollar nuestro análisis con la gente que lo vive, siente y piensa, pero el desconocimiento o la incompreensión de esta aproximación acerca de lo flamenco impregna de modo habitual la mayoría de los saberes científicos y ordinarios que trabajan este campo. Sucede que, de forma mayoritaria, se produce un desplazamiento de foco desde los flamencos como sujetos hacia sus producciones culturales y, en tanto que dejamos de atender a los flamencos para referirnos a las formas flamencas en sí mismas, dejamos de hablar de cultura para referirnos a una serie de elaboraciones que poco tienen que ver con ella y que, separadas de su fundamento constructivo, tienen a su vez muy poco que ver con las nociones antropológicas de cultura, así como con su representación como conjunto de recursos con el que los actores sociales viven, sienten y piensan.

En tanto que esta noción tiene pues un sentido práctico orientado a la acción, más que un carácter sustancialista de orden acumulativo y transferible, su representación es incompatible con la visión jerárquica de la humanidad y el progreso universal de tendencias civilizatorias, propia del paradigma ilustrado.

No es explicable, asimismo, teológicamente, con trascendentes representaciones totalizantes anteriores a la modernidad, en las que la cultura tenía características divinas que excedían al sujeto. Si bien es cierto que los intelectuales de la Ilustración integran al ser humano como protagonista de las dinámicas sociales, todavía era la Naturaleza, y no él, la fuente de la cultura. En la transición a la Modernidad, el papel de la Naturaleza es trasladado a la sociedad, que pasa a ser representada por un *Leviathan* que lo protege del yo-no-racional que a su vez completa a ese *homo duplex*, en una

representación del Hombre como sujeto salvaje y desculturizado que se civiliza al incorporar sustancia cultural. Estas representaciones naturalistas, muy ligadas a las posiciones biologicistas de las ciencias naturales, sí que contemplan la cultura como una sustancia que se adquiere, se posee y se intercambia, permitiendo jerarquizaciones de diversas etapas civilizatorias en base a la cantidad de sustancia cultural que sus integrantes posean como salvajes, bárbaros y civilizados (Sahlins, 1988; 1999). A su vez, este paradigma civilizacional que representa espacios y tiempos unilinealmente, permite clasificar a los individuos y grupos en comunidades desarrolladas o subdesarrolladas, representadas por grupos y subgrupos constituidos por sujetos evolucionados e involucionados, respectivamente. Estas tesis, defendidas por corrientes evolucionistas, fueron posteriormente sustituidas por teorías esencialistas propias del Romanticismo como el folklore idiosincrásico y el particularismo, que atribuyeron al “pueblo” una *tradición nacional* y *valores espirituales*, así como *genio* o *emociones* con las que expresar una suerte de sentimiento ciudadano común. Es a mediados del s. XIX cuando los antropólogos necesitaron nociones de cultura que permitieran conocer científicamente los modos de vivir, pensar y sentir de la gente más allá de sus rasgos como especie (Boass, 1974). Se antepuso el concepto de cultura al de sistema social, por no ser éste distintivo de los seres humanos y explicativo de su gran diversidad intercultural e intracultural, y sus variadas y complejas capacidades simbólicas (Sahlins, 1988). No todos los rasgos que comparte una sociedad son culturales y, tal y como proponemos, son aquellos que deben aprenderse y significarse con informaciones suministradas culturalmente los que deben ser incorporados; incluyen el uso de símbolos y no son la consecuencia de un impulso genético, un dictado de nuestro cuerpo o el uso de aprendizajes situacionales, ya sean individuales o sociales. La cultura y el individuo están así unidos: porque la vida social humana es un proceso por el que los individuos interiorizan los significados de los mensajes culturales.

Todas las elaboraciones que tienen aparentemente que ver con la cultura, pero que participan de este tipo de representaciones que hemos mencionado y que promueven los objetos frente a las ideas y testimonios, las producciones culturales al margen de sus sentidos frente a sus protagonistas, o el pasado frente al presente y futuro de los flamencos, constituyen pues un fenómeno de carácter metacultural que poco o nada tiene que ver con lo flamenco como cultura y que, lejos de ser las herramientas ideales para los fines de estudio antropológico, responden a otros intereses que trataremos con posterioridad. En tanto que para el estudio de lo flamenco es necesario conocer la dotación de sentido de las formas flamencas y las prácticas asociadas de sus usuarios, es imprescindible por tanto incorporar la acción de sus agentes con la idea de describir los repertorios culturales que necesitan para vivir: estudiamos lo flamenco con los flamencos. Para ello, se hace imprescindible el estudio de los procesos de subjetivación que nos permita hacer un análisis veraz fundamentado en, y que responda a, la evidencia empírica de campo. La elaboración del conocimiento científico acerca de lo flamenco objetiva, por tanto, las prácticas y representaciones de nuestros agentes. Persiguiendo el por qué, para qué y cómo las relaciones sociales y simbólicas de los flamencos se materializan en sus culturas, elaboramos su conocimiento al margen de la falsa dicotomía entre lo subjetivo, en sus representaciones de lo parcial y lo propio, en ocasiones entendido como falso, y lo objetivo, con atribuciones generales, totales y globales, entendido como verdadero.

A la hora de estudiar lo flamenco proponemos definiciones prácticas como la de Díaz de Rada y Velasco (1966), que muestra cómo los sujetos median con las estructuras y no son, ni mucho menos, el resultado de sus condiciones de producción. Aquello que hacen los flamencos, que los define y que los clasifica, no viene dado por una supuesta Naturaleza de las cosas sino por acciones sociales, es decir, por prácticas que suceden y acumulan en el tiempo, y que estudiamos como producciones culturales que son actuadas y, a la vez producidas, cada vez que los flamencos como individuos, grupos e instituciones, interactúan. Es en la acción donde las palabras dejan de ser representaciones para ser objetos que los flamencos se arrojan, y es por ello tan importante lo que se dice, como el uso que se hace de lo que se dice. Para mostrar este ejercicio de autonomía en el campo en los términos anteriormente propuestos, estudiamos las tensiones entre la socialización e individualización, o entre estructura y agencia, y las asumimos como parte intrínseca de las dinámicas sociales, pues “un establecimiento entre polos estáticos (estructura) y dinámicos (agencia) nos limitaría en las posibilidades interpretativas: impediría apreciar cómo las relaciones entre agentes confieren sentido y dinámica a la estructura y qué estructuras previas se encuentran presentes en las interacciones comunicativas entre agentes” (Sama, 2001:188).

El tema es tan fundamental como complejo, rico y amplio; en palabras de Sahlins (2003), en este debate “estamos tocando el cogollo del folklore occidental (...) entidades colectivas de las que se ocupa la Historia –naciones, clases, tribus-, y los sujetos o las subjetividades de las gentes involucradas” (Sahlins, 2003:59).

Cuando nos referimos a la autonomía del individuo construida con su capacidad de agencia, y que trataremos inmediatamente en el siguiente epígrafe, somos conscientes de la estereotipación del sujeto al que nos referimos, pues participamos de

“la teoría de Derrida, partiendo de la crítica del “hombre” o del sujeto liberal. Contemplamos que las críticas feministas argumentaron que este sujeto no es neutral y universal, sino que en sus cualidades de autonomía, capacidad de acción, independencia y auto-optimización fue modelado —según reza la ya trillada letanía— como el hombre de raza blanca, relativamente liberado, sin discapacidades, adulto, europeo, heterosexual y de clase media. El proyecto fundamental era exponer la especificidad enmascarada por la norma, dado que su normatividad era a la vez el reflejo y la fuente de su privilegio” (Cowan, 2010:72).

## **LA DIVERSIDAD DE LO FLAMENCO. LO PÚBLICO Y LO PRIVADO**

Lo flamenco como cultura tiene dimensiones públicas y privadas.

Lo flamenco tiene una dimensión pública relacionada con aquello que los individuos y los grupos comparten. Además, posee una dimensión privada que resulta de la subjetivación de lo objetivo, tanto individual como grupalmente.

Mientras la subjetivación grupal es homologable al consenso del grupo como significados y prácticas compartidos y que estudiaremos mediante la incorporación a nuestro análisis de la relación de fuerzas entre sus integrantes, concebimos lo social *individual* como un *yo* no constituido de forma aislada, sino moldeado en el proceso multidireccional que se da entre el *yo*, los *otros* y el correspondiente punto de contacto espacio-temporal que, como hemos adelantado, no se limita por tanto a una red de espacios físicos diacríticamente distinguidos; siguiendo a Augé (2009), el espacio social es una malla constituida por los puntos de encuentro en la interacción entre agentes, espacios entendidos como “lugares”, que condensan las representaciones de los sentidos asignados por sus

usuarios. Por tanto, en tanto que todo proceso de socialización es un proceso de individuación, el sujeto se constituye en términos relacionales mediante el proceso de individuación de lo social (Bourdieu, 2007; Giddens 1995; Sahlins, 2003; Lahire, 2004). Es de esta forma por la que objeto del conocimiento antropológico se construye intersubjetivamente.

Hacemos aquí hincapié en el necesario tratamiento de este desarrollo con un elemento mediador denominado *capacidad de agencia* del sujeto. Existe una gran producción científica relacionada con las culturas flamencas desde diversas disciplinas como la sociología o la musicología en las que, si bien el uso de este tipo de instituciones intermedias agentes comienza a ser propuesta como una herramienta útil que evite sinsentidos epistemológicos (Corcuff, 2005), los presupuestos teóricos de los discursos mayoritarios no parecen seguir este camino. El no contemplarla obvia, en buena medida, la dimensión privada de la cultura y, por tanto, una noción amplia sobre el concepto de diversidad, pues es el hecho de contar con la dimensión privada de la cultura la que la convierte en intrínsecamente diversa. Proponemos que, en tanto que las formas culturales flamencas no son autorreferenciadas, sino que son producidas, representadas, interpretadas y practicadas por cada ciudadano, la autenticidad deje de explicarse en base a la forma en sí, entendida como objeto, para hacerlo en base a qué la define, y da sentido como tal; en nuestra propuesta, el sujeto que la utiliza y emplea para vivir. Con esta noción así contemplada, este enfoque convierte en genuinamente significadas cada una de las formas flamencas para poner en cuestión el tratamiento de lo “original” como elemento objetivado, que vertebra y organiza desde la representación de “lo auténtico” aquello que parece ser lo válido, legítimo y autorizado, frente a todo lo demás, que es representado como no válido, no legítimo y no autorizado. Esto refuerza la idea de que las representaciones acerca de los valores atribuidos a las formas flamencas, lejos de ser algo que viene dado *ex machina* forjado en algún tiempo ancestral, y a lo que se le suele atribuir cierto carácter objetivable, pasa a ser algo que es posible y se hace preciso descubrir, como resultado de un proceso en el que los flamencos participan y han participado (Sanmartín, 1999). La noción de cultura no tiene pues un significado verdadero, sacralizado y universal, sino que asume los significados con los que es representada cuando es practicada, alejándose de un a veces propuesto inmutable modo de ser. Dejamos entonces de hablar de *realidad* y pasamos a hablar de *realidades* al abandonar “...la curiosa idea de que la realidad tiene un dialecto en el que prefiere ser descrita, de que por su propia naturaleza exige que hablemos de ella sin vaguedades –lo que es, es; una rosa es una rosa-, ilusión, engaño o autoembobamiento, conduce a la aún más curiosa idea de que, perdido el literalismo, el hecho también desaparece” (Geertz, 2010:150).

Esto incide directamente en la deconstrucción de la idea de *universales culturales* que, según Geertz, probablemente estuviera presente de una forma u otra “en todas las edades y todos los climas”, dado que es una idea “que se le ocurre a casi todo el mundo tarde o temprano” (Geertz, 1989:47). El sujeto colectivo que habitualmente encontramos en la literatura como sujeto protagonista de estos universales, pasaría por el agente no-humano de una cultura constituida por estas formas de uniformes significados que negarían, precisamente, la más constitutiva de las características de un grupo humano: la pluralidad de usos, representaciones y practicas alrededor de una forma, esto es, su diversidad.

Es pues la consideración de esa capacidad de agencia lo que da sentido a una noción de diversidad cultural que no está relacionada con la cantidad o multiplicidad de cosas o sujetos distintos que

podamos estudiar, sino con la pluralidad de prácticas y representaciones que alrededor de una misma forma cultural podemos encontrar y describir. Esto es, lejos de ser un elemento objetivado de diferencias cuantitativas, la diversidad está entonces relacionada con todo el repertorio de construcciones distintas que, desde posiciones distintas, se dan en los procesos de subjetivación, tanto individual como colectivamente. En esta representación de lo flamenco, su diversidad, sus diferencias y desigualdades sociales y espacio-temporales no se consideran un aspecto externo y sólo expresivo, distinguible y coleccionable, sino precisamente lo más característico de un flamenco cuyas variedades no diluyen su unidad sino que, por el contrario, la definen. Esto respalda las ideas previamente planteadas que asumen la importancia del estudio de la agencialidad y del empoderamiento de los actores sociales respecto a la estructura, y que obligan a deconstruir muchos de los constructos que impiden tal reconocimiento (Kuper, 2001). Trabajaremos entonces la diversidad cultural de lo flamenco como las distintas formas de ser, de sentir y de pensar de los sujetos que utilizan el flamenco para vivir.

Lo flamenco, en su representación de todo compartido, complejo y diverso, es utilizado por sus protagonistas para organizar su diversidad (Wallace, 1972; García García, 2007). En nuestro análisis, evitamos desplazar la mirada hacia la diversidad de producciones flamencas, o de sujetos colectivos que representan de forma habitual a grupos que son regularmente tratados de forma homogeneizante (Turner, 2010; San Román, 2010), pues, si lo flamenco no fuera tratado con sus protagonistas, su diversidad cultural quedaría relegada a una suerte de clasificación tipista más relacionada con trabajos musicológicos o histórico-artísticos que antropológicos, desplazando de su lugar protagonista al verdadero objeto de interés: las personas que la crean y la recrean al interpretarla, solos o en grupo; un uso frecuente con representaciones habituales acerca de la cultura y la diversidad cultural en este tipo de campos, que supone un silencioso peligro del que queremos advertir en estas líneas.

Atendiendo a las producciones teóricas al respecto de los estudios multiculturales y las nociones y usos de la interculturalidad, resaltamos el peligro de la invisibilización del individuo en el tratamiento que se hace frecuentemente en las políticas públicas. Aunque el debate sobre lo multicultural es amplio y, desde luego, trasciende a esta tesis, nos posicionamos con Cowan al proponer que

“el multiculturalismo se ha convertido en el título fundamental bajo el que se producen y evalúan las reivindicaciones contemporáneas relacionadas con la cultura. Definir este término ha resultado ser bastante complicado; al menos, hay que distinguir entre multicultural, como un mero adjetivo —aunque nunca autoexplicativo— que describe una condición objetiva de pluralidad, y multiculturalismo como proyecto político” (Cowan, 2010: 74).

Nuestro aporte aquí se refiere a la crítica a los planteamientos que trabajan con lo multicultural como un “mosaico” de culturas sin agentes, cuya representación permite un diálogo de sujetos colectivos al margen de sus protagonistas. Dietz (2003) nos da las claves para entenderlo:

“El término *estudios interculturales* ha sido acuñado para designar un campo emergente de preocupaciones transdisciplinarias en torno a los contactos y las relaciones que, a nivel tanto individual como colectivo, se articulan en contextos de diversidad y heterogeneidad cultural. Esta diversidad cultural, concebida como el producto de la presencia de minorías étnicas y/o culturales o del establecimiento de nuevas comunidades migrantes en el seno de las sociedades contemporáneas, es estudiada (...) con una noción estática y, a menudo, armonizante de *cultura*, retazable directamente al funcionalismo antropológico de mediados del siglo pasado. La identificación de diferencias culturales con *normas* y *valores*, supuestamente característicos de las correspondientes *nacionalidades* (...) genera conclusiones de preocupante simpleza (...) la resultante clasificación de *culturas* (...) es tan estereotipada y etnocéntrica que difícilmente contribuye al

estudio de las dinámicas intraculturales e interculturales. Como consecuencia, los estereotipos nacionales se tienden a difundir y a profundizar mediante este tipo de estudios interculturales” (Dietz, 2003: 263).

Este punto de partida nos aleja de expresiones objetivadas de lo flamenco como las que el *folklore* devuelve, y convierte en nuestro análisis a los procesos de subjetivación en imprescindibles más que interesantes, pues son la verdadera evidencia empírica de la genuina diversidad cultural que conforma cualquier grupo social. Si la dimensión pública de lo flamenco es subjetivada de forma original y genuina, toda cultura es por definición diversa, y toda vivencia multicultural de la diversidad es necesariamente intercultural. Coherentemente con nuestras posiciones teóricas de que todo proceso de socialización es un proceso de individuación, cortamos el nudo gordiano de la dicotomía multicultural-intercultural al decir que toda vivencia multicultural es necesariamente intercultural.

De la misma forma que evitamos la consideración del tratamiento de universales culturales, evitamos entonces también, en la medida de lo posible, reificadas conceptualizaciones del tipo “cultura flamenca” pues, lejos de trabajar con la diversidad de formas flamencas de vivir que hemos documentado en nuestro trabajo de campo, homogeneiza lo heterogéneo, e iguala, y equilibra un campo desigual, en tanto que no atiende, y por tanto oculta, las dinámicas de las tensiones vitales de los flamencos que lo crean y lo reproducen bajo el manto de la cultura (Stolcke, 1995).

### **USOS METACULTURALES DE LO FLAMENCO COMO CULTURA**

Entendida como un concepto total que reúne todo lo que los humanos podemos hacer, la noción antropológica de la cultura trasciende a sus nociones más divulgadas. Frecuentemente, este polisémico término aparece relacionado con la creación artística, literaria y musical en tanto que, en un ejercicio metonímico, son frecuentes las asimilaciones en las que, por ejemplo el “mundo del arte” recibe el tratamiento del “mundo de la cultura”. Otras representaciones acerca de la cultura se homologan con las nociones de información, saber y conocimiento, obviando las propuestas de Merton al respecto (Merton, 1964). Estos usos referidos a este par de agrupaciones, son atribuibles a posiciones sustancialistas que devienen en un rico repertorio de representaciones que tergiversan el hecho de que todas las personas tienen cultura, en tanto que todos la representan, la producen y la reproducen. En estos términos, y tal y como recuerda Dietz (2003),

“es sobre todo Williams (1976) quien, como precursor directo, impacta en la ampliación del concepto de cultura, recurriendo a la noción holística de *cuño antropológico* para superar las limitaciones del concepto, a menudo elitista y estetizante desarrollado por las humanidades. Más allá de las tradicionales fronteras disciplinarias que suelen dividir artificialmente el objeto de estudio antropológico, sociológico, historiográfico o filológico, la producción y el consumo de *hechos y prácticas* culturales son analizados como “procesos de dotación de sentido (Du Gay, et al., 1997:85)” (Dietz, 2003:258)<sup>9</sup>.

Hacemos notar que este tipo de posiciones confunden, entonces, la cultura como útiles con los que organizar la diversidad con el conocimiento generado por distintos saberes, elaborado a partir de

---

<sup>9</sup> Dietz continúa con las líneas críticas del giro lingüístico a estas posiciones de los estudios culturalistas: “Geertz resitúa el objeto antropológico rechazando tanto la reducción mentalista de la antropología cognitiva como la tendencia estructuralista de “ontologizar” las “estructuras subyacentes”. Su énfasis en los aspectos semióticos e interactivos de la cultura acerca el quehacer antropológico como una “descripción densa”, interpretativa y, por tanto, necesariamente posicional, al análisis cultural propuesto por Williams (Geertz, 1987)” (Dietz, 2003: 258)

información obtenida acerca de la cultura de determinado grupo humano. Partimos de que la cultura es una construcción social de sus actores que constituye más un dispositivo para la convivencia que una sustancia (Eder; 1996-7). Es por esto que lo flamenco no puede ser explicado tampoco como un signo autorreferenciado sustituido por sus producciones .

Encontramos estas aproximaciones, sin embargo, en una dicotómica representación de la cultura acerca de inseparables características que reciben habitualmente otros tratamiento, en los que, de nuevo, se obvia el tratamiento integral de la cultura: con la fundamentación de estas categorías metaculturales, parece poder hablarse separadamente de “cultura material” y de “cultura inmaterial”. Es un sinsentido separar las formas culturales materiales, habitualmente definidas como objetos inventariables y descriptibles, en tanto que son representadas como cosas hechas o empleadas por seres humanos- de las inmateriales, relacionadas con aventuras de corte especulativo. Heredera de la tradición escolástica, ilustrada y durkheimiana, que separa alma y cuerpo, espíritu y materia, inteligencia y emociones, se enraíza en esta dicotomía que el conocimiento de la cultura se concibe como un proceso bien segmentado y organizado; una suerte de proyecto que termina una vez que la pieza material o la actividad de la que se trate es documentada, clasificada o recogida (Barañano, 2010b). En el conocimiento dicotómico de lo material y lo inmaterial aparece, además, el problema de que no se buscan, ni se ofrecen, referentes completos que permitan hallar significados y atribuciones de los actores sociales que crean y reproduzcan las formas culturales flamencas, así como sus actualizaciones en el contexto concreto en el que nacen y evolucionan a través de un determinado proceso social e histórico; esto es, se obvia buena parte del proceso de investigación. Con esto se elude que, debido al carácter procesual de lo flamenco, las relaciones entre formas, funciones y significados de las formas e incluso de los símbolos flamencos más comunes, son equívocas y discontinuas, incluso dentro de un mismo territorio o grupo cultural. No podemos obviar que un mismo fenómeno u objeto puede tener funciones y significados diferentes, según de qué contexto cultural hablemos.

Otra de las elaboraciones metaculturales frecuentes en la literatura, relacionadas en esta ocasión con la marcación de fronteras, es la noción de “áreas culturales” (García García y Velasco, 1991). Determinadas formas culturales son seleccionadas, significadas, estereotipadas y circunscritas a un territorio, de forma que la cultura queda localizada y encerrada en cierta región, administrativamente representada. En estas claves, es habitual encontrarse afirmaciones como “el flamenco del sur” o “el flamenco de las afueras” construidas mediante una operación que se formula estableciendo un isomorfismo según el cual, una representación de cultura homogénea, se da en una población de un lugar determinado y permite hallar en ella características típicas. Sin embargo, en nuestra noción dinámica de la cultura, lo flamenco es ajeno a su concepción esencialista, homogénea, unitaria, sustantiva y delimitada que, de la mano de la idiosincrasia, tradición y dimensión colectiva marcan, de forma sistémica, las áreas culturales y las fronteras geográficas (Díaz de Viana, 1987). Así, proponemos dejar de hablar de “culturas flamencas”, para hablar de las “culturas de los flamencos” al referirnos a los grupos humanos que viven, sienten y piensan lo flamenco.

Las representaciones reificadas del flamenco conllevan inevitablemente la asociación de seleccionadas formas culturales a una clase o grupo, habitualmente consolidada por procesos de etnificación, por ejemplo, “flamenco gitano”. La geolocalización de prácticas y representaciones se completa, por tanto, con la asignación de esta “cultura” a un colectivo igualmente tipificado,



completando el isomorfismo persona-lugar-cultura el proceso conocido como “etnificación de la cultura” (Díaz de Rada, 2008, 2013; 2015; Velasco, 1990, 2006, 2014). Catalizado por determinados criterios de interés, las formas flamencas dejan de emplearse como formas culturales asignadas a un grupo particular para convertirse en apropiaciones identitarias de una clase determinada. Los recursos culturales son empleados por los flamencos como emblema de contraste de clase para definir y definirse creando bordes culturales y empleándolos como fronteras (Barth, 1976; Gellner 2001; García Canclini 1999). Así, potenciar imágenes como, por ejemplo, la de el “flamenco español”, permite la elaboración de imágenes estereotipadas que ocultan la diversidad del grupo de la mano de la imagen de un ciudadano inexistente, típico, inmutable y ajeno al cambio convertido, de forma irremediable, en un estereotipo.

Abandonamos pues esta noción que impide la investigación científica de las culturas en los términos que venimos proponiendo, evitando trabajar con enunciados del tipo “flamenco madrileño” por no referirse a la cultura propiamente dicha, sino por ser artificios identitarios contruidos con representaciones no científicas de lo flamenco. Estas afirmaciones lo alejan todavía más de su tratamiento como cultura cuando tenemos en cuenta que, además, es híbrido y cambiante.

El cambio cultural es un proceso que altera la estabilidad, unidad y especificidad de lo flamenco, en tanto que modifica los modos de vida de los flamencos e introduce rasgos que, hasta ese momento, eran ajenos al grupo que comparte esta o aquella cultura. Lo flamenco, sin embargo, se reproduce y perpetúa básicamente mediante estos procesos transformadores, de forma que el cambio es más indicativo de la capacidad de supervivencia de las culturas flamencas que de su conservación; como metáfora, pues son sus sujetos los que cambian, y es una constante que toda adopción de elementos culturales nuevos no supone su mera réplica (Wallace, 1972; Clifford, 2009; Gacriá García y Velasco, 1991). Por tanto, lo flamenco constituye un repertorio de recursos que no son acumulables o transmisibles tal cual, como herencia. En tanto que instrumentos útiles para la coexistencia, las formas flamencas son significadas y resignificadas por sus agentes al gestionar sentidos atribuidos previa o simultáneamente por otros protagonistas y, es en este sentido que implica al sujeto cómo la cultura puede tanto heredarse como un patrimonio, como tomarse prestada de integrantes de otros grupos convivenciales.

En los grupos convivenciales de los flamencos, son habituales las referencias a figuras con cierto carácter evocador; a símbolos que parecen deslumbrar a aquél que los contempla. Consideramos que las imágenes a las que se les atribuye una particular eficacia simbólica y sus teorías explicativas al respecto, son construcciones *emic* consensuadas por los agentes y, como tales construcciones, tienen la capacidad de cambiar. La hibridación, como fenómeno concomitante al cambio y a su vez entrelazado a la dotación de sentido, pasa a ser para lo flamenco, por tanto, una característica tan constitutiva como lo es la diversidad, pues es la forma en la que los flamencos crean realidades complejas y englobadas en universos de microrredes entrelazadas y combinadas, a su vez, con instituciones con las que cada grupo se organizará acorde a sus potencialidades y su historia.

De este modo, la noción de lo flamenco como un conjunto de recursos más o menos accesibles y/o disponibles, así como las tareas que sobre él se accionan en el presente, está elaborada con la representación mayoritariamente compartida acerca del tiempo en su representación física como vector que orienta la existencia, y que hace que racionalicemos y clasifiquemos en base a un pasado, presente y futuro, secuencialmente relacionados. La segmentación de lo tradicional y lo moderno

elude precisamente la hibridación de pasado, presente y futuro, así como los procesos de cambio cultural. Es habitual entender “la tradición” como aquello que tuvo su origen en el pasado y que se hereda en el presente como algo enfrentado a “la modernidad”, y que propone vidas con cierta incompatibilidad coexistencial. Para estas representaciones, el cambio cultural es un proceso que altera la estabilidad, unidad y especificidad de las culturas y no es contemplado sino como algo a evitar. No parece contemplarse que cada momento histórico es un momento nuevo, que está unido, creado y recreado por el relato de un imaginario específico que se actualiza. Lejos de ser sustancias previas e intemporales, las tradiciones de los grupos se generan en condiciones históricas concretas donde se seleccionan sus elementos y, en cierta forma, se inventan (Hobsbawn y Ranger, 1983): elementos antes extraños, adquieren el carácter de tradición en las prácticas y representaciones de los distintos sujetos sociales, al rellenar el vacío dejado por otros componentes desaparecidos y convertirse en pertinentes para los grupos e individuos de interés (Wallace, 1972).

Existe todavía un discurso mayoritario que liga directamente la supresión de determinadas prácticas y representaciones a la ruptura de la continuidad de la transmisión de estas tradiciones asociada al cambio del contexto cultural en el que dichas tradiciones surgieron y que, así representadas, les dotaba de razón de ser (Clifford, 2009). Obviando la posición agente de sus protagonistas, las formas de pensar el mundo contemporáneo, que catalizan irremediablemente el contacto cultural, parecen provocar tal desvanecimiento; manifiesto en la muerte de su *folklore*. Estas representaciones acerca de lo flamenco, crean un imaginario en el que una serie de prácticas y representaciones dan razón de ser a un grupo, pues por medio de diversos artificios, *se naturaliza* el vínculo de unos usos compartidos de prácticas y representaciones con el propio grupo en una suerte de etnogénesis práctica. Estos vínculos, mitologizados y constituidos en “tradiciones”, son considerados orgánicos y propios; en tanto que naturales, dejan de caracterizar al grupo para constituirlo (Velasco, 1990, 1992a; 1992b; Díaz de Viana, 1987, 1995). La sustancia flamenca se transmite inmutable de generación en generación hasta el punto de que el hecho mismo de la supuesta transmisión es más constitutivo en términos de grupo que aquello mismo que se transmite, o lo que con ello se haga. Esta representación inicialmente identificativa del grupo con ciertas prácticas *tradicionales* se transforma entonces en un ejercicio metonímico de sinécdoque: el grupo se sustituye por su tradición y pasa a representarlo. De esta forma, si las formas tradicionalizadas desaparecen, el grupo lo hará con ellas.

Basadas en la identificación de cultura e identidad, es habitual encontrarse en la literatura referencias al “flamenco tradicional” como un conjunto de prácticas y representaciones que parecen convertir también en tradicionales a los flamencos que las practican. Si, tal y como expusimos, la cultura no interpone fronteras, las representaciones confrontadas de tradición y modernidad están de nuevo más relacionadas con el uso identitario de asignación de formas culturales, obviando nuevamente el proceso de individuación de lo social que cada uno haría de ellas.

Tal y como proponemos, este tipo de retraditionalizaciones están íntimamente relacionadas, entonces, con el cambio cultural. Sin embargo, éste no conlleva forzosamente la desaparición de la cultura que se modifica y su conversión en otra distinta de sí misma hasta ser irreconocible, por lo que desmitificamos el concepto de “culturas en peligro de extinción” como parte de un paradigma sin sentido antropológico e inservible para nuestro estudio (Velasco, 2014). Si se desplazara el foco de atención científica hacia los sujetos de lo flamenco, y no tanto a sus objetos, se trataría más el

cambio y menos la desaparición; se pensaría más en procesos dinámicos e integradores y menos en enfoques parcelarios y estáticos.

En este tipo de discursos de corte biologicista, la preocupación por lo *puro* y *auténtico* es considerado en ciencias sociales como una apropiación sobre los objetos representados como “tradicionales” y, en una proyección etnocéntrica, “no occidentales”, ignorando sus discursos y valores así como los sujetos reales que lo practican (Appadurai, 1991; Handler, 1986). Frente a ellos, el objeto de esta cultura que sustituye significativamente a los actores sociales es el “flamenco tradicional”. Todo aquello que los flamencos aportan en los términos anteriormente descritos es invisibilizado en una representación de sujeto-vaciado-de-agencia que, en una suerte de porteador de la *tradición flamenca*, recibe, practica y traslada de forma inmutable a la siguiente generación, las “originales” formas flamencas que se forjaron en lejanos tiempos. La atribuida premodernidad acompaña a la noción de “peligro” que entraña para ellos el contacto con una modernidad siempre distorsionadora de su historia, y lo ata a un pasado invariable que le obliga a vivir un presente sin futuro; pues es precisamente su encarnación del pasado y su capacidad para expresarlo lo que precisamente de él interesa. En este discurso, frente a él, o frente a sus prácticas y representaciones, se construye diacríticamente el “nuevo flamenco” como el flamenco diacríticamente no-tradicional, en tanto que el vector tiempo tiene dos sentidos en una única dirección. Aquel que vive con prácticas y representaciones de carácter contemporáneo será representado por un flamenco urbano, mundializado, internacional y global. Eso sí, habitualmente identificado también con formas contemporáneas que lo son en sí mismas, en tanto que así son clasificadas y reconocidas.

Es por esto que, el flamenco tradicional y el contemporáneo son sujetos que, a pesar de su diacriticidad, en su representación estereotipada mayoritaria a pesar de su representación antagónica comparten una importante característica común. Respecto al *tradicional*, son flamencos vinculados a espacios rurales, aislados y considerados, por tanto, más genuinos, que se contraponen a los *contemporáneos*, de espacios urbanos e interconectados, considerados menos auténticos en tanto que hibridados y, por tanto, no *puros*. Sin embargo, tienen en común que las atribuciones a ambos sujetos están más relacionadas con lo identitario que con lo cultural, y ambas raptan por igual lo genuino y original que las voces flamencas, en su sentido metafórico, quieran o puedan aportar a cada una de sus re-presentaciones.

Íntimamente relacionado con este tipo de discursos está el frecuentemente citado “valor etnográfico”, que enraíza sus atribuciones en la dicotomía que introduce la separación entre lo culto, o alta cultura, y lo popular, en su representación de baja cultura, confundiendo de nuevo sus dimensiones históricas y sociales. Respecto a lo *tradicional* de la “baja cultura”, la universalidad y el esencialismo con que se naturaliza a este constructo, siguiendo las pautas del folklore, le hacen inmune y estable ante toda discontinuidad, le dotan de una atemporalidad tan perdurable como la que posee cualquier objeto natural, y en la que la tradición y la cultura son lo mismo: son tanto más interesantes cuanto más *tradicionales* son. Por el contrario, los objetos de la “alta cultura” parecen justificar su presencia en esta diacrítica división categorial *per se*, por su valor incuestionable: único, histórico, complejo, elaborado, creativo, moderno, universalista y, por qué no, elitista. En la alta cultura, también la parte se apropia del todo: se asigna a las élites un uso exclusivista sobre determinadas producciones culturales que construyen y reproducen el don de su distinción. Por el contrario, se concibe que la cultura popular no se ocupa de las grandes producciones, sino de las

consideradas pequeñas, simples autónomas, locales, tradicionales –artesanas y no artísticas-, simétricas y homogéneas (Barañano, 2010b).

Esta división entre lo culto y lo popular expresa metafóricamente la segmentación clasista de la modernidad entre las élites y el resto de los ciudadanos y su domesticación cultural (Grignon y Passeron, 1992), más predicable bajo esencialismos de la cultura en su aceptación de ser única y elevada o popular, que en el campo social donde se aluda a cultura elitista o de masas. Pero, las denominadas “culturas populares”, lejos de ser la otra cara cultural de lo elevado, son una metáfora de las diferencias y desigualdades sociales (Bourdieu y Passeron, 1977). Y referirnos a la cultura en relación a esos contrastes no sociales no conlleva hablar de diferentes tipos de cultura, sino de un único “capital cultural” que, circulando por toda la sociedad, es objeto de apropiación desigual por diversos agentes sociales. Estas “culturas populares” no deberían considerarse, en consecuencia, entidades autónomas en sí mismas, sino en su relación con las formas culturales dominantes y legitimadas por el Estado que impone las reglas del juego entre ambas: “No existen las culturas populares sino las representaciones populares de la cultura que construyen las élites con los fragmentos seleccionados de (...) tradición, idea de pueblo, tipismo o casticismo, ruralidad, naturaleza, de las formas culturales (...). Tras esta dualidad, no se halla otra visión sobre la cultura que la del folklore mismo” (Barañano, 2010b: 31)

Frente a esta dicotomía entre lo culto y lo popular, que reproducen enfoques como los del PCeH donde se asigna exclusivamente lo segundo al patrimonio etnográfico o etnológico, proponemos un tratamiento óptimo de lo flamenco como aquel que incluiría todos sus aspectos:, tanto los considerados más deseables o selectos, como los más cotidianos.

## **DISCIPLINAS FLAMENCAS Y FLAMENCO TOTAL**

Es habitual en los campos representados como “culturales” el tratamiento pseudocientífico de la cultura de forma fragmentada, esto es, en su representación estratigráfica (Geertz, 1989).

Las formas disciplinarias que diseccionan sus dimensiones, analizan una de forma densa y aislada, y dejan de lado las otras, fragmentando así un hecho total que deberíamos estudiar en su completitud para mostrar sólo una parte. La visión desintegrada de la cultura que define esta noción, comporta su división en disciplinas con competencias y lenguajes parcelados, estancos y estratigráficos sobre el conocimiento científico, artístico, político o social, que trocean a su vez los soportes de las producciones culturales, los espacios donde cobran sentido, sus tiempos, sistemas productivos y, en particular, sus actores sociales (Barañano, 2010b).

Según este planteamiento, cabría dibujar un escenario en el que se posibilite un estudio integral de la cultura al trabajar de forma integradora, secuencialmente, con el resto de dimensiones, con la ilusión de que la completitud del hecho cultural total es el resultado del sumatorio de dimensiones escindidas; pero el todo es siempre más que la suma de las partes. Un análisis separado de las dimensiones que componen la cultura deja precisamente de lado el entrelazamiento que particulariza, especifica y, en definitiva, da un sentido particular a la realidad como hecho total, pues lo flamenco no son colecciones fortuitas de formas asociadas al azar. Se hallan interrelacionadas de manera que, si un aspecto cambia, los otros aspectos lo hacen también. En los términos que hemos expuesto, lo flamenco como cultura constituye un todo integrado que incluye, y no separa, lo biológico, lo ecológico, lo económico, lo social, los sistemas de conocimiento, lo consciente y lo

inconsciente, las creencias y las normas. Lo flamenco, como constructo integrador, es algo mutuamente constituyente que codifica las cosmovisiones de los flamencos: el sentido omnisciente con el que se relacionan con una realidad *estructurada y estructurante* (Bourdieu, 1988, 2007). Estructurada en tanto que construcción, y estructurante en tanto que, construida por otros, es la forma que los otros tienen de proyectarse sobre los demás.

La propuesta de análisis que hacemos sobre lo flamenco no es, sin embargo, un trabajo parcelado por las disciplinas que habitualmente lo abordan. No es un trabajo musicológico, ni tiene ambiciones estéticas donde el hecho artístico objetivado sea el elemento a tratar. Ofrecemos, desde otro ángulo, un trabajo sobre las culturas de un determinado grupo humano y cómo son empleadas para agruparse y reagruparse, para detectarse como semejantes o distintos de la mano de la producción social de fronteras identitarias.

El denominador común que hemos encontrado en las culturas de los flamencos es que son culturas “artificadas”, y consideramos apropiado un tratamiento cercano a la noción de “cultura musical” de Cruces (2001), Martí (1996a, 1996b) y Finnegan (1999, 2001), en tanto que su tratamiento incorpora la vida social de sus sujetos protagonistas. En la línea que plantea Blacking (2001) para el estudio del análisis cultural de la música en los vendedores, el análisis de lo flamenco no se restringe ni mucho menos a sus características musicales, pues:

“La adquisición de las habilidades musicales depende de factores culturales, tales como la popularidad de ciertas canciones o las oportunidades concretas que los niños puedan tener para oírlos (...) ya que clasifican y ejecutan su música de acuerdo a la función social y, no de acuerdo a la dificultad musical (...) no se excluye a nadie de la práctica musical, exceptuando aquellos casos en los que no se pertenecen al grupo social apropiado” (Blacking, 2001:182)

Tradicionalmente relegado a los estudios folkloristas y a la musicología, el estudio de lo flamenco es un campo protagonizado en su mayoría por otras disciplinas que no tienen el carácter de la antropología y que, al igual que el resto de miradas, ha experimentado la transformación de los cambios paradigmáticos de la propia disciplina (Nettl, 2001). Siguiendo a Cruces (2001),

“Los autores fundacionales de las últimas décadas del XIX (...) comenzaron a hablar de una ciencia de las músicas “no occidentales”, folklóricas”, “orales” o “primitivas” y a recoger y analizar grabaciones de tales músicas, en lo que entonces recibió la denominación de “musicología comparada”. Esta perspectiva inicial –evolucionista, comparativa y positivista– cambiará considerablemente a lo largo del siglo XX; en parte por las transformaciones de las propias sociedades que proporcionaban los materiales de estudio, en parte por la dinámica interna del campo –con una creciente dependencia del desarrollo teórico de otras ciencias como la antropología y la lingüística– y por los hallazgos reflexivos a los que conducía la propia investigación, según ésta iba haciendo patentes las limitaciones eurocéntricas (cuando no clasistas o populistas) de las formas de escucha cultivada que habían alimentado desde el Romanticismo las iniciativas en este terreno. (...) Tras la postguerra, tales cambios se materializarán en un nuevo nombre –etnomusicología–, el cual sintetiza tanto un giro de paradigma (la perspectiva holista) como de método (el trabajo de campo) y de objeto (en términos de A. Merriam, “la música en la cultura”) (...) El artículo de A. Merriam nos permite seguir ejemplarmente tales transformaciones, al pasar de viejas acotaciones “sustantivas” que recortaban taxonomías musicales rígidas hacia definiciones más “reflexivas” en función del punto de vista adoptado (“música en la cultura” o “como cultura”). En materia del método, ese giro implicará una atención prioritaria al proceso sobre el producto, a la función sobre el origen, al contexto sobre la forma. Tal desplazamiento encontró su eje en los años cincuenta con la propuesta de una “antropología de la música” (Cruces, 2001:10-11)

Es cierto que en las producciones científicas acerca de lo flamenco son cada vez más frecuentes las obras con presencia de elaboraciones etnográficas pero, en general, los marcos teóricos no contemplan la existencia de instituciones intermedias que centren el foco en el sujeto flamenco y no

en sus producciones culturales. Mientras la etnomusicología, como disciplina afín a la antropología, considera que las músicas flamencas crean de alguna forma sentido de comunidad, la antropología de la música que nosotros proponemos considera las músicas flamencas como herramientas a utilizar por los flamencos para construir comunidad pues, al ser las músicas formas culturales, no tienen la capacidad de crearse a sí mismas.

En el sentido de interesarse más por las artes que por la vida social de los intérpretes y, a pesar de que contemplen la incorporación de esta última con la idea de contextualizar su estudio, las propuestas epistémicas que encontramos en nuestra revisión bibliográfica y que citaremos a lo largo de esta tesis pueden agruparse, tal y como menciona Cruces en la cita anterior, en dos tendencias principales que atienden a la producción de la obra. Por un lado, estudios de corte más esencialista que parten de un flamenco al uso del sujeto creado y maleable que se moderniza con el paso del tiempo; por otro, tesis de corte característicamente materialistas en las que el sujeto flamenco, resultado y preso de su contexto socio-histórico, no parece mediar con las instituciones con las que parece convivir, resultando hijo de su propia Historia. Si bien es cierto que las aproximaciones procesuales abren la puerta a entender los objetos de estudio como elementos dinámicos, el objeto de estudio no es creado intersubjetivamente. De esta forma, se invisibiliza la pugna por la significación y la relación de fuerzas que sostiene unos discursos flamencos sobre otros, precisamente aquello a lo que nosotros prestaremos particular atención. Con la idea de reflexionar acerca de la capacidad de representar y ser representados, nos servimos de análisis bourdesianos (1988) que estudian el ideal de la percepción pura de la obra de arte como una intención que afirma la primacía absoluta de la forma sobre la función y, lejos de hacerlo como un sistema de categorías universales, lo enfocamos como un sistema de esquemas mentales incorporados que, constituidos en el curso de la historia compartida, son adquiridos en el curso de la historia individual mediante un trabajo de inculcación, y que funcionan en la práctica y para la práctica, y no exclusivamente para fines de *puro* conocimiento. A esta mirada acompañamos el análisis cliffordiano (2009) sobre la constitución de grandes corrientes artísticas de la mano de múltiples instituciones y sus descripciones sobre procesos de apropiación simbólica de *grupos humanos*<sup>10</sup> en mercados en los que, a los representados, se les otorga una capacidad mermada y polarizada por el vector tiempo, pues se les da credibilidad para hablar sobre sus culturas del pasado pero, raramente, sobre las de su presente y/o futuro. Estas representaciones del tiempo y el espacio potencian las visiones dicotómicas que anteriormente tratamos y que separan las culturas representadas como globalizadas con imágenes construidas como modernas, dinámicas, híbridas y, por ello, edulcoradas, de las culturas locales, en su representación tradicional y subdesarrollada y, por ello, auténticas; o, más bien, autenticadas en los términos anteriormente propuestos.

En la línea que venimos teorizando, nos apartamos de esta dicotomía para señalar que concebimos *lo global* como un hecho experiencial que va más allá de un fenómeno ligado a la transnacionalización de un proceso de intercambio, o como resultado último de la aceleración de procesos de comunicación previamente existentes a la modernidad, pero que tenían lugar con menor celeridad

---

<sup>10</sup> La obra "Dilemas de la Cultura" dedica una buena parte del libro al manido tema de las representaciones que se crean de las comunidades indias originarias de Norteamérica y Oceanía de la mano de su exotización y cómo estos procesos se llevan a cabo de forma dificultosa y nunca exitosa en términos de participación de las propias comunidades.

por limitaciones tecnológicas contextuales. Si bien el fenómeno de lo global ha sido densamente estudiado, nos quedamos con las propuestas de Friedman (2003), al proponer que

“Gran parte de la discusión sobre la globalización se ha enfocado como un proceso unitario de globalización (en sí misma) y localización. Tal proceso, en sí mismo, suele ser descrito como un producto de la propia globalización, por lo que la localidad es sólo un concepto que ha circulado alrededor del mundo (...) Lo global es la verdadera realidad tras lo local (...) Sin embargo, la localidad, desde nuestro entendimiento del término, no es sólo real, sino la única realidad en términos experienciales. La experiencia humana es siempre localizada incluso si está ubicada en el interior de un avión, y la experiencia de ser dos veces en dos sitios al mismo tiempo, algo que bien puede resultar una posibilidad física, se realiza socialmente. (...) Lo trans-local debe ser entendidos en términos más abstractos, incluso internet (...) no globaliza a la persona, sino que localiza al mundo en un espacio situado entre el monitor del ordenador y los ojos” (Friedman, 2003: 165-166).

Así pues, la relación de lo local con lo global, se construye más bien con una característica representación del espacio-tiempo de nuestros días, en los que la repercusión de una pequeña acción tiene consecuencias masivas de inmediatez. Esta representación sobre la verdaderamente real experiencia vital con la que se convierte lo lejano en próximo, una simplificación concreta del *allí* en el *aquí*, se constituye en relación con “la ampliación de posibilidades del discurso inteligible entre gentes tan distintas entre sí en lo que hace a intereses, perspectivas, riqueza y poder, pero integradas en un mundo donde, sumidos en una interminable red de conexiones, resulta cada vez más difícil no acabar tropezándose” (Geertz, 2010:155).

Compartimos además con Appadurai (Appadurai, 1991) y Kirshenblatt-Gimblett (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, 2004, 2006) sus análisis sobre cómo las implicancias comprometidas que conlleva lo social crean círculos de reciprocidad maussianos transnacionales que dan sentido a *otras* vidas sociales, donde las producciones metaculturales, materiales e inmateriales, adquieren su verdadero sentido existencial. Este tipo de intercambios globales no son sólo una acción que *se da* en lo contemporáneo, sino que *lo contemporáneo* lo es en tanto que es global. Es decir, si bien parecen tener lugar *en* lo global, son fenómenos contemporáneos que también lo conforman.

Para finalizar el epígrafe de lo flamenco como cultura, proponemos en las siguientes líneas los pasos que consideramos debería seguir cualquier tratamiento científico sobre lo flamenco con caminos para investigar, conservar, difundir y restituirlo (Prats, 1997)

La investigación está basada en las nociones de cultura expuestas en este epígrafe y en su tratamiento con el método etnográfico, por lo que no se trata de un trabajo que implique un tratamiento de lo flamenco *a posteriori*, sino abierto y cambiante a lo que el campo nos devuelva, así como que debe dejar de estar circunscrito a los objetos, para contar con los sujetos y, por ello, se centra en el presente al que incorpora el pasado frente a los tratamientos de carácter salvaguardista y sus tratamientos acerca de otras nociones de cultura que trataremos en el siguiente epígrafe. Principalmente, es la ocultación de los sujetos de lo flamenco lo que debemos evitar y, frente a esto, consideramos fundamental, tal y como adelantamos, el diálogo con sus protagonistas o con los sujetos sociales representados y quienes la representan, evaluando las posiciones aparentemente técnicas como lugares de equilibrio desigual en un campo donde diversas fuerzas actúan con distintos intereses y, como consecuencia, se produce habitualmente la usurpación de las voces de los flamencos (Barañano e Iglesias, 2014). Proponemos, a su vez, que la noción de “comunidad” sustituya a la de “público” con la idea de otorgarle todo el carácter proactivo que tiene en la producción cultural flamenca. La conservación de lo flamenco no está relacionado con la noción de *conservación de la cultura* tan frecuente en las políticas públicas, sino con la

conservación de lo producido mediante su conocimiento crítico. La noción antropológica de cultura, al ser híbrida y cambiante, convierte a estos procesos urgentísticos o museificantes en un sinsentido metodológico que actúan sobre conceptos acerca de lo flamenco que poco tienen que ver con la cultura pues, en tanto que dinámico, y una forma de acción social, lo flamenco es difícilmente inventariable y catalogable. Por el contrario, “la conservación se comporta como un acto de mediación entre la cultura y su conocimiento crítico que comporta referentes y significados para que éste sea posible” (Barañano, 2010: 50). La difusión no está enfocada a la transmisión de cualquier información sino, precisamente, a la de “los conocimientos críticos elaborados por la investigación y conservación que ayuden a los actores sociales a comprender cómo son ellos mismos, los otros y las relaciones entre ambos (...) Esta comprensión se realiza generando aprendizajes significativos que se efectúan por comparación y contraste e integrando distintos niveles de experiencia que confrontan el conocimiento ordinario y el científico” (Barañano, 2010: 51). La restitución de lo producido tendrá un carácter dinámico, pues las necesidades del conocimiento son modificadas por todo cambio social, y lo hace al aludir a la construcción social de un conocimiento que “no diferencia el trabajo científico y el comportamiento y el compromiso político, y al diálogo que implica en la investigación la negociación de saberes entre los investigadores y los distintos sujetos investigados (...) con el compromiso de devolver a los individuos y grupos las formas culturales estudiadas” (Barañano, 2010: 51).

Queremos hacer hincapié en la cantidad de deconstrucciones que contiene este epígrafe acerca de nociones que hemos encontrado en el tratamiento de lo flamenco y que, por ello, pasan por culturales en un campo que parece multidisciplinar, pero que poco tienen que ver con la cultura pues, en tanto que arrojan más sombras que luces y atienden a propósitos que poco tienen que ver con el conocimiento verdadero sobre *los otros*, están lejos de interesar en un estudio científico acerca del interés por otras formas de ser, de sentir y de pensar. No compartimos por ello los resultados obtenidos con su tratamiento, al interesar más las medidas normativas y burocráticas sobre la cultura que ella misma y sus protagonistas, cuyo conocimiento e investigación queda subyugada. Para no reproducir sus proposiciones, las estudiamos deconstruyendo las dicotomías acerca de lo culto y lo popular; lo natural y lo social; lo material y lo inmaterial; lo tradicional y lo moderno, así como el propio concepto de tradición; el tratamiento de los universales culturales; la etnificación de la cultura y las áreas culturales, con el isomorfismo persona-lugar-cultura; el tratamiento de sujetos colectivos y las representaciones reificadas de lo flamenco desde posiciones sustancializadas, que jerarquizan los grupos humanos del subdesarrollo al desarrollo, en salvajes, bárbaros y civilizados. Por los motivos anteriormente expuestos, los consideramos como elaboraciones metaculturales y, como tales artefactos inventados que responden a otros propósitos, serán tratados en el siguiente epígrafe.

## **3.2 LO FLAMENCO COMO PATRIMONIO CULTURAL**

### **DEL FLAMENCO COMO PATRIMONIO AL PATRIMONIO FLAMENCO**

Nos centramos en el tratamiento de esta representación por ser la habitualmente manejada por los técnicos de las políticas públicas y privadas.



En su definición actual, desarrollada sobre todo desde los pasados años ochenta, el patrimonio como conjunto de bienes culturales se considera un capital cultural de las personas administrado<sup>11</sup> por los Estados, su único responsable administrativo, lo asuma como competencia única o compartida con otros Estados. Es una atribución legitimada no sólo retóricamente, sino en el plano de lo real y del reconocimiento jurídico, también próxima o, en muchos casos, equivalente a una categoría de propiedad que ha de ser inventariada, y que es susceptible de demandar acciones intervencionistas (Barañano, 2010). No por casualidad la idea de “bienes patrimoniales” adquiere valor para quienes lo presentan y se interesan en protegerlos y conservarlos, y, paradójicamente, no tanto para los que protagonizan la cultura y sus espacios. De este modo, lo flamenco como patrimonio, recursos y atributos de los individuos y grupos flamencos, se convierte en patrimonio del Estado y, por él y a través de él, de la sociedad nacional en su conjunto y, adjudicándole valores universales, de toda la Humanidad.

La patrimonialización de la cultura es un proceso en auge que va copando las diversas dimensiones vitales de la ciudadanía con un tratamiento de la cultura que, para algunos, ha llegado a ser una ideología (Barañano, 2007b) pues, estos fenómenos que pasan por culturales, no guardan sin embargo relación en sentido estricto con la cultura (García García, 1998, 2007; Sahlin, 1999), y deberían ser abordados antropológicamente enfatizando sus componentes históricos como un fenómeno nuevo y bien delimitado (García Canclini, 1999; Velasco, 2012). El gran número de contextos en los que aparece y los diversos usos que recibe en distintos sectores, hace que su discusión científico delimite un campo muy amplio y ambiguo en el que todos los errores acerca de la cultura, y de sus atribuidas características, son reproducidos en el discurso de su patrimonialización, profundizándolos y ampliándolos.

Consideramos el patrimonio cultural (PC), sean cuales sean sus objetos de tratamiento, como un proceso de construcción de significados y valores y no sólo como un inventario de bienes a modo de catálogo por determinados agentes del presente. Para su atribución, se declaran como interesantes unos bienes a los que se asignan una serie de valores que los convierten en patrimonio cultural al diseñar, delimitar y dotar, esto es, *llenar* las formas culturales con “contenido cultural”<sup>12</sup> (UNESCO, 2005:4). *Densificadas*, se convierten así en algo valioso y significativo para los grupos humanos implicados, tanto más cuanto más sustancia cultural contengan (García García, 1998; García Canclini, 1999; Kirshenblatt-Gimblett 2004; Pérez Galán, 2011; Hafstein, 2012; Velasco, 2014).

La noción de patrimonio cultural e histórico (PCeH) es, entonces, una construcción. Como tal, es elaborada, en este caso, por el discurso político del Estado que ha encontrado un espacio en el ámbito de determinados saberes y disciplinas como el arte, el folklore, la historia o la museología (Friedman, 2001, 2003; Díaz de Viana, 1984, 1987, 1988). Es, en este sentido, una invención que responde a fenómenos históricos, jurídicos, y sociales de la modernidad, y que informa más acerca de las representaciones de ésta sobre cultura que de cuanto pueda ilustrar. En esta noción se asientan, sin embargo, las política y normativas jurídicas sobre PCeH que formulan, principalmente desde los años ochenta, diferentes organismos internacionales como la UNESCO (1989a, 1989b, 2000a, 2000b, 2001, 2003, 2005, 2007, 2010a, 2010b, 2012), el Consejo de Europa, y los Estados de buena parte del

---

<sup>11</sup> protegido, conservado, regulado y gestionado

<sup>12</sup> “El *contenido cultural* se refiere al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan” (UNESCO, 2005:4).

planeta, muy atentos a las directrices de esas entidades legitimadas. No sucede de forma distinta en el Estado español, donde las leyes de PC siguen las pautas marcadas por las Administraciones centrales de los Estados, que posteriormente diseñan, elaboran y aprueban, sus gobiernos regionales o autónomos.

Vinculado al tratamiento del Patrimonio Cultural Material (PCM), el tratamiento del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) (UNESCO, 2003a), en una representación de cierto carácter intangible en la que el flamenco patrimonializado ha sido distinguido (2010a), parece tener un más complejo tratamiento porque su inconsistencia física dificultaría la rutina del coleccionista y recopilador para recoger y exhibir. Dicho tratamiento conlleva una investigación etnográfica en la que se plantean los usos terminológicos y representaciones acerca de la cultura que anteriormente tratamos como sinsentidos antropológicos. Desde posiciones sustancializadas, la propia noción de diversidad cultural pasa a caracterizar el hecho de que haya varias formas culturales sógnicamente clasificadas independientemente de sus múltiples prácticas y representaciones (Velasco, 2014). En palabras de UNESCO (2005), los distintos contenidos culturales se expresan al margen de sus protagonistas:

“La *diversidad cultural* se refiere a la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos y las sociedades (...) La diversidad cultural se manifiesta no sólo en las diversas formas en que se expresa, enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales, sino también a través de distintos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados” (UNESCO, 2005:4).

Precisamente, la construcción de un discurso mayoritariamente compartido en el que la convivencia de sujetos distintos parece llevarnos a la construcción de culturas de consumo más homogéneas mediante la desaparición de otras construidas en una peculiar representación del pasado, es representado como uno de los nocivos efectos de un sujeto representado como agente y denominado “la globalización”, a su vez representada como fenómeno social totalitario relacionado con la lógica de los mercados. La búsqueda de la distinción aparece ligada a retornar a densificadas producciones ancestrales con *saberes y prácticas* que serán representados como “tradicionales” y, por tanto, “auténticos” (García Canclini, 1999; Velasco, 2009). Es por ello que, “pese a su fragilidad, el PCI es [representado como] un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización”<sup>13</sup>. Nuevamente, homologando diversidad a diferencia, en su representación de forma cultural “frágil” esta noción acerca de la cultura patrimonializada de carácter “inmaterial” se asienta en un complejo entramado teórico. En el A2 de UNESCO (2003) se matiza lo que

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” [como] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas - junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (UNESCO, 2003: 2)

---

<sup>13</sup> <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>. Acceso, 12 de junio de 2017.

La cosificación llevada a cabo por el discurso patrimonial respecto a lo tangible, se reproduce también al tratar lo intangible -en la categoría seleccionada en español, “inmaterial”-, en las que

“el PCI se manifiesta en particular en los siguientes ámbitos: tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales” (UNESCO, 2003:2).

Los espacios artificados permiten elaborar de forma extraordinaria las ambivalencias que la interculturalidad plantea en medio de estos discursos homogeneizadores de la globalización (García Canclini, 2003; Friedman, 2001, 2003) y, es precisamente en este contexto en el que se incluye al flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Si el tratamiento que se hace de lo flamenco desde el discurso del PC no tiene que ver con su representación como cultura en los términos desarrollados en el epígrafe anterior, ¿en qué se basa su tratamiento? ¿cómo se actúa sobre un conjunto de útiles que organizan la diversidad? Tal y como se pregunta Hafstein (2012), ¿cómo es posible que la cultura sea *intervenida* si es un bien de uso común?. En el discurso patrimonialista, lo flamenco convertido en flamenco patrimonializado deja de ser un bien de uso para pasar a ser un bien de cambio, algo que pasa relativamente inadvertido cuando desde distintas disciplinas se deja de hablar del *discurso político elaborado por expertos*, para pasar a hablar del *discurso experto*; de la misma forma será empleado para dejar de hablar de las culturas de los flamencos para, reificada como PC, construir la *cultura flamenca*.

La información, el conocimiento y el saber cultural sobre lo flamenco, abordados generalmente bajo su visión folklorizada o artísticamente tecnificada, son también objeto de un consumo mercantil que obvia su transmisión crítica en términos de contemporaneización de la cultura (Appadurai, 1991; Bourdieu y Passeron, 1977; Bourdieu 2002):

“Los bienes y, especialmente, los bienes culturales, no son objetivos en el sentido que de ordinario se da a esta palabra, es decir, no son independientes de los intereses y de los gustos de quienes los aprehenden y no imponen la evidencia de un sentido universal y unánimemente aprobado y son las disposiciones de un agente o de una clase de agentes, es decir, los esquemas de percepción, de aprehensión y de acción los que constituyen el significado y uso de los objetos”. (Bourdieu, 1988: 114).

Que lo flamenco tenga un mayor significado patrimonial, de posesión material, y un menor contenido como testimonio reapropiado de formas de vivir, pensar y sentir, construidas históricamente, prepara el camino para que los objetos, con representaciones materiales o inmateriales, se conviertan en un producto, capaz de entrar en más mercados que en el de los mercados culturales (Kirshmeblatt-Gimblett, 1998). Sus producciones se convierten igualmente en fetiches si se entiende que crean conocimientos por sí mismas, sin sus contextos, procesos, sentidos y, sobre todo, sin sus actores sociales, relaciones, identidades, diferencias y asimetrías. Las representaciones patrimoniales del Estado cosifican entonces la cultura, transformándola en mercancía sobre la que atribuye valores políticos de representación que expresa cómo los individuos y grupos se interesan por ella y, a la par, de qué modo ésta revalúa las relaciones sociales. Las producciones patrimonializantes se convierten en codiciados objetos como bienes de intercambio en los que se representa poder y, por tanto, el propio Estado y sus élites (Barañano, 2010).

Como corriente potenciadora y canalizadora de este anhelo, la flamencología, con autoridad e importancia creciente desde la declaración de la UNESCO como PCI (2010a, 2010b, 2010c), viene a

sumarse a los procesos patrimonializadores desempeñando un gran protagonismo. Junto a ella, también sobresalen diversos organismos específicos y multitud de foros, peñas, publicaciones de diversa índole y asociaciones culturales que se fundan, organizan y reproducen en una compleja malla a raíz de ese reconocimiento; a fin de fundamentar científica y técnicamente la imagen metacultural del flamenco y gestionar su conservación y difusión. A pesar de que esta actividad se ha ejercido mayoritariamente en Andalucía<sup>14</sup>, sólo es cuestión de la escala con la que se analice el proceso el poder ir incluyendo a diversas regiones (Pérez Galán, 2011).

Los procesos de patrimonialización son entonces una elaborada construcción social en la que, tal y como veremos, la metodología llevada a cabo para su implementación administrativa incorpora a un gran número de agentes sociales, pero no está compuesta por todos los sujetos protagonistas de las formas culturales de interés<sup>15</sup>.

Los implicados como redactores y usuarios de la ley de Patrimonio Histórico Español (Ministerio de Cultura, 1987), la Declaración de PCI (UNESCO, 2003) así como la ley para la Salvaguardia del PCI de España (Ministerio de la Presidencia, 2015), identifican y clasifican los objetos al margen de sus particulares representaciones como materiales –trajes, sombreros, instrumentos musicales...-, así como producciones consideradas inmateriales de diversa índole –cantos, bailes, recetas culinarias, técnicas diversas,...-. Inventariados y *documentados*, adquieren aún mayor protagonismo por sí mismos al desligarse del universo al que pertenecen, y multiplican su mutismo para hablar por los sujetos que los realizan y utilizan, así como de sus identidades, diversidades y desigualdades. Por tanto, además de los productores de estos *objetos*, los agentes del patrimonio son también los individuos, grupos e instituciones que, de una forma u otra, están implicados en todo el proceso de patrimonialización, tanto sus productores como sus consumidores<sup>16</sup>, y puede entonces decirse que, paradójicamente, los protagonistas y gestores de la cultura son “otros” (García García, 1998). Por un lado, élites y técnicos al servicio de las instituciones patrimonializadoras que actúan a través de las entidades de poder de los Estados a distintos niveles: transnacionales, nacionales, regionales y locales; por otro lado, los presuntos protagonistas de las formas culturales patrimonializadas, tanto individuos como comunidades, así como aquellos a los que se dirige el proyecto, sus consumidores; ambos, son creados y definidos por los primeros.

El perfil de consumidor del PCI es principalmente el *turista* que, como rol social que todo ciudadano desempeña en alguna ocasión, incluye diversos perfiles, aunque hay otros tipos de consumo que incluyen a su vez diversos usos del flamenco patrimonializado. Entre ellos cabe destacar los de aquellos que viven y se construyen identitariamente con el flamenco patrimonializado, transformando, en un proceso de reapropiación consciente, el PC en cultura. Este fenómeno

---

<sup>14</sup> Es el caso, en Andalucía, de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, del Centro Andaluz del Flamenco, del Instituto Andaluz del Patrimonio, del Instituto Andaluz de la Juventud, del Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, y, en esta misma ciudad, del Consejo Audiovisual de Andalucía y del canal Flamenco en Red. Estas entidades colaboraron y continúan haciéndolo con la Junta de Andalucía. Y en Murcia, reseñamos la Dirección General de Bienes Culturales, junto a las consejerías de Educación, Cultura, Empleo, e Innovación, Ciencia y Empresa del Gobierno de la Región; mientras que en Extremadura la Junta asume prácticamente sola las competencias técnicas en materia de flamenco, auxiliada por el Centro de Investigación del Flamenco.

<sup>15</sup> La mística del consenso y de cómo la unanimidad a menudo no es más que un indicio de que los discrepantes, por diversas razones, temen entrar en el debate o han sido derrotados previamente (Luque, 1985).

<sup>16</sup> Los estereotipos diseñados por los productores no sólo construyen cogniciones y experiencias, sino también imaginarios y realidades sociales desde las que crean y reproducen grupos sociales y los definen; y ello afecta tanto a los creados y definidos, como a los creadores y definidores.

transicional ha sido estudiado por distintos antropólogos, y los protagonistas de sus trabajos han sido nombrados como “sujetos cínicos” (Friedman, 2001), “sujetos auto-concienciados” (Hafstein, 2012) o *zombies* de la modernidad (Hernández, 2008).

### **DOTACIÓN DE VALORES PATRIMONIALES**

Tal y como se ha descrito, el campo del PC está constituido por complejos procesos administrativos que implican a diversos agentes. En este epígrafe se describen los valores asociados a las formas culturales que dan sentido y, de alguna forma, en los que se basan los circuitos de intercambio que completan este entramado. En particular, la pregunta implica las instituciones legitimadas que ostentan y gestionan estas competencias, para comprender cuál es su papel como *sistema* en este *juego cultural*.

En las relaciones sociales, en tanto que el poder se ostenta, se ejerce, se mantiene y se expresa por medio de símbolos, todos ellos, o casi todos, tienen un componente político; y no nos referimos con ello, solamente, al poder político formal. Desde el prisma antropológico, frente a la localización institucional, lo político se manifiesta con mayor poder mediante instituciones aparentemente no políticas y neutrales organizadas bajo dimensiones como el parentesco, el matrimonio, los rituales o, particularmente, la cultura (Barañano, 2010). El discurso político sobre y desde estos ámbitos que aquí interesan, es de una gran eficacia simbólica por tener la capacidad de producir transformaciones por medio del sentido del que los símbolos son dotados por quienes los construyen y reproducen (Díaz de Rada y Cruces, 1995). Las formas flamencas serán adquirirán por tanto estos atributos simbólicos al ser incluidas en estos círculos, también mantenidos y reproducidos por distintos mercados, a fin de hacer deseable el bien y, de paso, el conjunto de la cultura como recurso en, y para el intercambio; y acrecentar su valor de cambio y su utilidad como fuente de creación y ampliación de capitales, consumo, empleo, equipamientos, turismos e industrias. Los bienes considerados flamencos, más allá de usarse como mercancías deseadas para satisfacer objetivos primarios, encarnan también otro tipo de proyectos al comprender también relaciones de poder, privilegio y control social: trabajan la ostentación del propio cuerpo y del consumo de lujo y confieren autenticidad y autenticación, y es utilizado para clasificar a los *cultos* frente a los ignorantes, al definir ambos conceptos y las claves para ser unos u otros (Bourdieu, 1988; Grignon y Passeron, 1992).

En la representación de PC, tras la metáfora alusiva a la proximidad al *otro* del discurso institucional, se opera entonces una transferencia de bienes simbólicos de *unos* a *otros* mediada por el Estado que, de alguna forma, los reparte al controlar las instituciones que lo administran. Esta acción es representada y justificada retóricamente, a menudo, como un “encuentro intercultural”. En tanto que sistema, se desea que se ofrezca no sólo la posibilidad de intercambiar para que haya transferencias de valores, sino de que exista el propio intercambio (Kirshenblatt-Gimblett, 1998). La *cultura*, despojada de los atributos que le dan sentido es transformada a una suerte de meta-estado, a una “segunda vida” (Kirshenblatt-Gimblett, 2004) que se experimenta en círculos de reciprocidad locales, nacionales e internacionales, donde se intercambian valores de distintas dimensiones sociales: políticas, económicas e identitarias. Y mientras que la presencia de ese intercambio es la fuente de valor atribuida a los objetos, la dificultad de su adquisición, el sacrificio efectuado al intercambiar, resulta el único elemento constitutivo de valor (Appadurai, 1991).

Estos valores de representación política están, además, íntimamente relacionados con los identitarios. La inclusión de manifestaciones “populares” como las fiestas, rituales, la arquitectura, gastronomía o artesanías en la lista representativa del PC, suele entenderse como cierta democratización del patrimonio que merecen ser preservado para que futuras generaciones puedan disfrutarlos y aprender de ellos, en tanto y en cuanto son representadas como manifestaciones de la propia idiosincrasia mediante elementos de “identidad cultural”. Así, “la finalidad última de la tutela patrimonial ya no puede ser otra que la de servir como referente identitario para sus protagonistas, pues el grupo humano que lo recibe, lo usa, lo transforma y lo traspasa en consonancia con su propia dinámica cultural” (Fernández de Paz, 2002:47).

En estos diseños identitarios, la distinción a través de la autenticidad es producida habitualmente con elementos de supuesta originalidad y tradicionalización en los términos anteriormente tratados. Así se refiere a ello UNESCO en su recomendación de 1989 al asegurar que la “cultura popular es una afirmación y expresión de la identidad cultural de los grupos humanos y las comunidades”. De hecho, se asigna a lo patrimonializado la capacidad de definir y recuperar identidades con campañas de sensibilización orquestadas desde el poder, invitando a construir identidad al mirar a su pasado o como si fuera un artículo de consumo (García García, 1998). Se elude que lo identitario obedece sobre todo a procesos subjetivos y de consenso que los flamencos articularán sobre el presente y frente al futuro.

Este valor identitario, en alza para los organismos internacionales y aclamado muchas veces como defensa frente a “la globalización”, presupone que quienes comparten una misma cultura o localidad, a la vez, participan de la misma identidad y son homogéneos e incluso iguales (Friedman, 2003). La identidad que confiere el patrimonio es pues habitualmente reivindicada como símbolo de diferencia étnica, nacional, afirmación, defensa y respuesta de los grupos humanos, pero también ostentada en términos de privilegio y distinción, de poder, y de mercancía vendible y capaz de crear recursos económicos (Barañano, 2010b). El isomorfismo persona-lugar-cultura se amplía así a la identidad en la visión patrimonializada de lo identitario. De este modo, nación, cultura e identidad son conceptos que aparecen juntos y con implicaciones recíprocas y más o menos automáticas dentro de las mismas fronteras administrativas y políticas (Díaz de Rada y Cruces, 1998; Velasco Velasco 1992a; García Canclini, 1999). Tal y como recuerda Cowan (2010) refiriéndose a Turner (1993), estos usos identitarios del PC

“se arriesgan a esencializar la idea de la cultura como una propiedad de un grupo étnico o raza; se arriesga a cosificar culturas como entidades separadas mediante la exageración de sus límites y de sus distinciones; se arriesga a exagerar la homogeneidad interna de las culturas en términos que legitiman potencialmente las demandas represivas para la conformidad comunitaria; y al tratar a las culturas como insignias de la identidad de un grupo, tiende a convertirlas en fetiches, de tal forma que las coloca más allá del alcance del análisis crítico (Turner, 1993: 412)” citado por (Cowan, 2010: 83).

Inevitablemente, al estar en estrecha interrelación con el mercado nacional y transnacional, no sólo se asignan a los bienes patrimoniales flamencos valores políticos e identitarios, sino además económicos. Los agentes sociales implicados activan y promueven la oferta e intervienen en su demanda social haciendo de ellos algo más que una mercancía. Construyen un *hipersector económico* (Aguilar 2003, 2005) que, junto con la comunicación y el turismo, es uno de los grandes pilares en

auge de la economía global, entendido además como un “factor de desarrollo local” (UNESCO, 2003), regional, nacional e internacional. Así ocurre, por ejemplo, con la incorporación de numerosos pueblos a las demandas de los mercados nacionales e internacionales de productos “indígenas” reinventados (García Canclini, 1993). Este valor económico, que redundaría en la propia reproducción del poder político de la cultura, no se basa tanto en las cualidades intrínsecas del bien cultural como en atribuciones de autenticidad que parecen interesar por su escasez, pureza, como elemento originario o *lo típico*. Lo representado como PCI se hace así objeto de disfrute para todos a través de un consumo “democrático” que el patrimonio ofrece mediante diversos espectáculos. No olvidemos que, de la mano de la cultura, la identidad, también vista como mercancía, asume un valor cristalizado en objetos y legados patrimoniales, que no sólo se exhibe en museos como espectáculo de uno mismo, sino que asimismo se pone en marcha en unas rutas turísticas que ofrecen viajar por ella (Herrero, 2005; Yamasita, 2003). ¿Cómo se logra esto? Es un proceso complejo y específico de cada caso, pero que comparten la idea de que hay sitios y objetos que, por su antigüedad o belleza, poseen valores universales e inmutables que, como legado genuino de nuestra Humanidad, pueden llegar a hablarnos sobre nosotros mismos en términos de lo que somos a raíz de lo que fuimos. Y esto está íntimamente relacionado con que el PC ha estado tradicionalmente vinculado al discurso museístico, tanto en España como en la mayoría de países; algo que se institucionaliza al considerarse como PC todos los fondos de los museos públicos. Si bien la representación de la cultura y de sus protagonistas siempre ha sido un tema de interés museístico (Barañano y Cátedra, 2005), la discusión de este asunto se ha vuelto cada vez más compleja y estudiada, siendo particularmente numerosa la producción científica al respecto.

Debido a que muchas de las tradiciones supuestamente antiguas, son en realidad reinventiones y revitalizaciones bastante más recientes de lo que se cree, para un correcto tratamiento sobre las atribuciones de valor histórico que nos permita identificar agentes y describir procesos, dejaremos de hablar de *tradición* para estudiarla como *procesos de tradicionalización* (Baumann, 1992, 2003). En la representación más conservadora del discurso del PC, se insiste en que la modernización del tiempo genuino y originario de los flamencos “tradicionales”, así como de su espacio ruralizado y presocial, acabaría con esta dimensión espacio-temporal y, consecuentemente, con sus culturas e identidades; incluidas las nacionales que en ellas se crean, y corren el riesgo de desaparecer (UNESCO, 2005).

Es innegable que “lo tradicional” como elemento *folk* es una etiqueta que interesa a un amplio sector en el mercado de las denominadas “músicas del mundo” –*world music*-. Con la idea de llegar a todos los sectores, el discurso generalizado de las instituciones formalmente legitimadas del flamenco actual aclaran que “en el flamenco se imbrican la tradición y la modernidad” (UNESCO, 2010c). Construidas con mitos de multiculturalidad e interculturalidad que diversos agentes sociales elaboran como ominosas fuentes del *originario* y, por tanto, auténtico flamenco, los elementos mencionados como la fusión o la pureza, y el origen o la etnia, son precisamente importantes valores que juegan en un mercado donde se valora la abundancia o escasez de estos atributos (Cruces Roldán, 2003, Steingress, 2004a). Cuando este mecanismo opera en contextos de espectacularización, el *turista* vestido de turista y el sujeto cínico vestido de flamenco patrimonializado, se encuentran. “Los ciudadanos se convierten en felices *voyeurs* de su propia grandeza progresista” (Zulaika, 1997: 129): identificados cada uno con formas declaradas como propias, se produce un juego discursivo compaginado con situaciones políticas del momento. Las acciones son dramatizadas como una

*performance* y, según convenga, serán utilizadas de formas distintas (Friedman, 1994; García Canclini 1995, 1999). Bruner<sup>17</sup> (2005) define el espacio donde se da ese encuentro como “zonas-fronteras turísticas”, o un espacio *performance* donde “los turistas vienen de lugares lejanos y los nativos vienen desde sus comunidades para coexistir en una localidad especialmente construida, un espacio de *performance* (...) desde el cual los turistas vuelven a sus hoteles y los locales a sus casas y familias, cada uno en su espacio propio” (Bruner, 2005: 251).

Para que estas atribuciones consten fehacientemente ante todas las audiencias posibles, se dotará a las formas flamencas también de valores académicos en procesos de artistificación, de atribución de valor etnográfico, musical, y cinematográfico, pero también arquitectónico o ecológico, incluso arqueológico, mediante el que tratan de garantizar, aún más, su condición de bienes con un marchamo de calidad. El Ministerio de Cultura, Secretarías de Cultura, Museos, Departamentos de universidades y otras instituciones, son las encargadas de respaldar procesos que describiremos con detalle y que irán *flamenquizando* lo flamenco.

Esta legitimación no obedece tan sólo a los mercados, sino que son precisamente las propias disciplinas las que, aspirando a ser partícipes de más amplias esferas de visibilidad, avalan expresamente y reproducen ese valor de conocimiento como *mercancía cultural*. Se asignará a una de las disciplinas menos valoradas desde las instancias de poder y que se ocupa de la cultura como un todo, la Antropología, casi nunca citada así en este discurso por ser frecuentemente identificada con su método, la etnografía y también, y no por casualidad, confundida con el folklore (Díaz de Viana, 1984), la construcción de la representación de lo flamenco en su imagen de “cultura popular” identificada con la “cultura tradicional”, lo que no deja de ser otra muestra acerca del desconocimiento de un riguroso tratamiento de la cultura (Barañano, 2010). Se habla del valor etnográfico, o etnológico, de las formas flamencas como si la Antropología, en este caso la disciplina más afín, les confiriera con su estudio su importancia y, a la vez, como si dichas formas justificaran la existencia y legitimación de la ciencia y disciplina antropológica en una relación simbiótica de interdependencia mutua. Tal conocimiento no debería, sin embargo, ni añadir ni restar valor simbólico en términos de mercancía, sino que debería posibilitar que podamos entender las dinámicas históricas que definen y han definido a los distintos seres humanos. Frente a esto, y para investigar precisamente el proceso de atribución de valor, proponemos que las formas flamencas existen al margen de que sean estudiadas y no adquieren mayor o menor *valor* por ello.

## FLAMENCO Y POLÍTICAS PÚBLICAS

A pesar de que existe una Declaración para el Flamenco como PCI (UNESCO, 2010a, 2010b, 2010c), y una ley para la salvaguardia del PCI (Ministerio de la presidencia, 2015), reservamos su análisis crítico para el contenido de los capítulos de tesis. Ambas, están diseñadas y redactadas siguiendo las directrices e las Declaraciones de UNESCO (2003, 2005). En este epígrafe recogemos el contenido principal de las páginas anteriores y trabajamos con estas dos últimas, por contener todo el marco

---

<sup>17</sup> Bruner (2005) también propone escribir “contra” el concepto de la localidad, lo que respalda la crítica a la existencia de “áreas culturales”; es también una crítica y supuesta alternativa al “escribir contra la cultura” (Abu-Lughod, 1991). Esta propuesta está relacionada con el enfoque etnográfico en las narrativas subjetivadas que proponemos, y que contrasta con el supuesto sujeto colectivo que opera en el ejercicio leviatanalógico de la patrimonialización del flamenco.



teórico con el que UNESCO trata la noción de cultura y la representación inmaterial del PC otorgada a lo flamenco.

La crítica que cabe hacerle a las instituciones ligadas al discurso del PC no radica tanto en los temas de los que se ocupan, sino en que el tratamiento sobre lo flamenco como cultura no es el correcto. La importancia que ahora adquiere hablar de actores sociales del presente en el sentido de “la Humanidad”, responde al juego de intereses y a una ideología contemporánea con una visión muy reaccionaria de las relaciones humanas y la cultura, y no a un replanteamiento del tratamiento sobre la tradición, la articulación de presente y pasado, el cambio, y el papel de los flamencos en la cultura. La Convención para la Salvaguardia del PCI (UNESCO, 2003) no sólo define la noción de PCI, sino que en su A2 propone la formación de un Comité Intergubernamental, formado por los “Estados parte” para su salvaguardia “obligados por la presente convención y entre los cuales ésta esté en vigor” (UNESCO, 2003: 2-3), e inicia un listado del patrimonio no físico de la humanidad que debería completar ese comité, primando las formas que se hallaran en “vías de desaparición” y, por ello, demandarán protección y salvamento urgentes. Se encuadra en este ámbito inmaterial la cultura menos traducible a objetos, acorde a lo anteriormente tratado, elementos como conocimientos y actividades, o aspectos sociales y espirituales en general que, con su tratamiento en fichas clasificadas, engordan los Inventarios requeridos para un posterior debate técnico-administrativo sobre la posible inclusión en las Listas Representativas para su Declaración. En el A12 de UNESCO (2003) se detalla el procedimiento a seguir:

“Para asegurar la identificación con fines de salvaguardia, cada Estado Parte confeccionará con arreglo a su propia situación uno o varios inventarios del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. Dichos inventarios se actualizarán regularmente.

2. Al presentar su informe periódico al Comité de conformidad con el Artículo 29 cada Estado Parte proporcionará información pertinente en relación con esos inventarios. (UNESCO, 2003; 5-6)

Se proponen también “otras medidas de salvaguardia” en su A13 (UNESCO, 2003):

“Para asegurar la salvaguardia, el desarrollo y la valorización del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio, cada Estado Parte hará todo lo posible por:

- a) adoptar una política general encaminada a realzar la función del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad y a integrar su salvaguardia en programas de planificación;
- b) designar o crear uno o varios organismos competentes para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio;
- c) fomentar estudios científicos, técnicos y artísticos, así como metodologías de investigación, para la salvaguardia eficaz del patrimonio cultural inmaterial, y en particular del patrimonio cultural inmaterial que se encuentre en peligro;
- d) adoptar las medidas de orden jurídico, técnico, administrativo y financiero adecuadas para:
  - i) favorecer la creación o el fortalecimiento de instituciones de formación en gestión del patrimonio cultural inmaterial, así como la transmisión de este patrimonio en los foros y espacios destinados a su manifestación y expresión;
  - ii) garantizar el acceso al patrimonio cultural inmaterial, respetando al mismo tiempo los usos consuetudinarios por los que se rige el acceso a determinados aspectos de dicho patrimonio;
  - iii) crear instituciones de documentación sobre el patrimonio cultural inmaterial y facilitar el acceso a ellas. (UNESCO, 2003; 5-6)

Estos procedimientos ignoran y desnaturalizan los aspectos intangibles y sin contenido materializable que dan sentido a aquello que quiere tratarse como son las relaciones sociales y políticas, además de estereotipar el ceremonial en esta desvinculación que, en ocasiones, se plasma con trajes, fotografías, instrumentos musicales, estampas, joyas u otros enseres. Por otro lado, se priman las medias normativas y burocráticas reflejados en el funcionamiento de las instituciones encargadas para llevar

a efecto el procedimiento conservacionista y su divulgación, supeditando a ello el conocimiento crítico y la investigación de la cultura. Así lo indica el A14 de UNESCO (2003), en el que se propone que “Cada Estado Parte intentará por todos los medios oportunos” desarrollar esfuerzos administrativos que propongan medidas para la “Educación, sensibilización y fortalecimiento de capacidades”<sup>18</sup>. Y tales actuaciones, bajo criterios proteccionistas de salvaguardia e inventario, se orientan principalmente a la intervención legal sobre los bienes culturales, en particular, respecto a las representadas como “culturas en peligro de extinción” (UNESCO, 2003). Para que sean conocidas y reconocidas no se procede solo con el objetivo de evitar expolios, sino de que no se tergiverse su conocimiento futuro: los documentos, los museos y los archivos de todo tipo, parecen ser medios eficaces para conservar ese conocimiento (Barañano 2007a, 2007b, Pazos, 1998,).

Frente a este tipo de intervención legal directa, hay que pensar en actuaciones indirectas que defiendan el derecho de los actores sociales a mantener sus modos de vivir, pensar, y sentir y sus rasgos identitarios. Esto implica trabajar más con las personas que con las formas culturales: garantizar sus derechos políticos, eliminar desigualdades que les impidan o dificulten usar sus recursos y espacios, así como atender, conocer críticamente y reconocer sus demandas culturales y territoriales; especialmente si es el caso de minorías. El criterio básico es conocerlas críticamente, respetarlas y, sobre todo, generar consensos con los actores sociales. Esto convierte el tema en un asunto político en tanto que implica una negociación social. Hay que contemplar que cuanto decimos sobre las intervenciones legales no sólo afecta a los Departamentos de Cultura de las distintas Administraciones, sino que, como cualquier política pública, implica también a las actuaciones acometidas desde otras competencias como educación, medioambiente, urbanismo, servicios sociales, etc. Y es por esto que, en tanto que no es así realizado, pasan por la ejecución de “políticas culturales” acciones que en realidad no lo son, pero que son precisamente aquellas relacionadas con “el mundo de la cultura”, y obvian que, en estos campos, el tratamiento de la cultura no es objetivo e inocuo, sino que es un tipo de intervención. Así, pasan por “políticas culturales” lo que son en realidad “políticas patrimoniales”.

Recogiendo, por tanto, los usos y abusos de esta producción metacultural, el PC será estudiado como un nuevo fenómeno social: un concepto socialmente construido que manipula la semántica del espacio y tiempo en relación a lo cultural.

---

<sup>18</sup> Para ello deberán:

“a) asegurar el reconocimiento, el respeto y la valorización del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad, en particular mediante: i) programas educativos, de sensibilización y de difusión de información dirigidos al público, y en especial a los jóvenes; ii) programas educativos y de formación específicos en las comunidades y grupos interesados; iii) actividades de fortalecimiento de capacidades en materia de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, y especialmente de gestión y de investigación científica; y iv) medios no formales de transmisión del saber;

b) mantener al público informado de las amenazas que pesan sobre ese patrimonio y de las actividades realizadas en cumplimiento de la presente Convención;

c) promover la educación sobre la protección de espacios naturales y lugares importantes para la memoria colectiva, cuya existencia es indispensable para que el patrimonio cultural inmaterial pueda expresarse” (UNESCO, 2003; 5-6)

### 3.3 LO FLAMENCO COMO CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA

En este apartado declaramos nuestra aproximación teórica a diversas teorías sobre los procesos de construcción identitaria. Al entender que el pertenecer a una comunidad es un hecho que se produce y se negocia, atenderemos en particular a cómo y con qué elementos se identifican los flamencos en su propia definición, así como en lo relativo a su adscripción a comunidades objetivadas de españoles, gitanos, mujeres, intérpretes, etc., y cómo se reconocen entre ellos como próximos o extraños. En tanto que en esta multiadscripción mediarán procesos de inclusión y exclusión, interesa investigar cómo los individuos y grupos juegan con el poder unos respecto de otros y cómo se relacionan, a su vez, con el propio poder de inclusión y exclusión comunal.

Como introducción a este apartado en el que se propone cómo trabajar con conceptos antropológicos fundamentales y que aparecerán diversamente representados a lo largo de esta tesis, recordamos las reflexiones que sobre sus usos en relación con las políticas educativas hace Dietz (2003):

“Reflejando su tendencia a *problematizar* la existencia de diversidad cultural (...), conceptos básicos de la antropología como *cultura*, *etnia* y *etnicidad* se aplican y operacionalizan recurriendo a definiciones antropológicas decimonónicas en el mejor de los casos. Aparte del uso recurrente de racializaciones, por ejemplo, se etnifican las diferencias culturales reificando a sus portadores. No sólo se esencializa la diferencia intergrupar, sino que, a la vez, se equiparan fenómenos individuales y grupales, se mezclan indiscriminadamente las perspectivas emic y etic, se confunden nociones tan disímiles como cultura, etnicidad, diferencias fenotípicas y situaciones demográficas como la de minoría. En esta especie de *corto circuito* terminológico se evidencian las consecuencias prácticas de la estrategia de problematizar la diversidad cultural, impulsada tanto desde el clásico quehacer pedagógico como desde el multiculturalismo diferencial. Al transferir la política de diferencia al aula, la *otredad* se convierte en problema, cuya solución se *culturaliza* mediante la re-interpretación de las desigualdades socioeconómicas, jurídicas y/o políticas como supuestas diferencias culturales” (Dietz, 2003:261)

El proceso de construcción identitaria “respecto a un conjunto de actores sociales y su delimitación frente a otro conjunto de actores, supone un acto discursivo –consciente, aunque luego internalizado–, de comparación, selección y significación de determinadas prácticas y representaciones culturales como “emblemas de contraste” en la situación intercultural (...) La selección y significación a nivel discursivo (...) la definen los actores sociales pero “están limitadas en función de los habitus distintivos de los grupos involucrados, es decir, de su praxis cultural” (Dietz, 2003: 265), que procede de las prácticas y representaciones de los sujetos “tanto entre los aspectos objetivados de la cultura [nos referimos aquí a lo flamenco en tanto que cultura] -instituciones, rituales y significados preestablecidos- como entre los subjetivados -conocimientos concretos de prácticas y representaciones por parte de los miembros del grupo en cuestión-” (Dietz, 2003:266).

Por tanto, al atender a un proceso cognitivo, la identidad se define en el campo de la conciencia del sujeto y de las definiciones de los colectivos, y no tanto en el ámbito de la esencia de lo creído. Tal y como adelantamos, no deja de ser el resultado de un complejo proceso relacional que nos aparta de una propuesta de evaluación exclusivamente subjetivista de aquello que Conrad llamaba una *creencia deliberada*, por el necesario reconocimiento grupal. Esto es, no debe ser contemplada exclusivamente desde una aproximación psicologicista como la acción, voluntariosa y libre, de un sujeto que puede “modelar su identidad, pues esto significaría la subjetividad concebida como una ficción” (Greenblatt; 1980: 257). Defendemos que “la subjetividad que encuentra no es tanto una

epifanía de una identidad libremente elegida, sino un artefacto cultural, porque el sujeto maniobra dentro de restricciones y posibilidades dadas por un conjunto institucionalizado de prácticas y códigos colectivos” (Clifford, 2009: 121).

Esta selección de emblemas de contraste, al conllevar una reordenación, modificación y adaptación mediante una nueva reapropiación y reinención- de lo propio, como formas intraculturales, frente a lo ajeno, como formas extraculturales, es decir, de las culturas de sujetos y grupos que interactúan, genera necesariamente una mezcla que no es arbitraria, sino que está guiada por matrices identitarias (Barth, 1976; Dietz, 2003). El proceso identitario se fundamenta, por tanto, en una mezcla cultural cuyas prácticas y representaciones han sido, y siguen siendo, profundamente transformadas tanto mediante la modificación y resignificación de relaciones intraculturales como por la incorporación de elementos extraculturales que son luego reordenados como propios, por lo que no parece responder a un verdadero proceso constituyente el intento tan familiar de las políticas públicas de remontar a tiempos primigenios los procesos de definición identitaria y espacial, supuestamente inalterados, de algunos individuos, grupos sociales o culturas.

La formación de la identidad personal como el concepto de *yo*, de la misma forma que la identificación colectiva que después trataremos como la noción de *nosotros*, responde por tanto a un proceso de individuación de lo social. Si bien el sujeto flamenco puede identificarse a sí mismo siendo una serie de atributos como la edad, género, clase, y perteneciendo a diversos colectivos (Lahire, 2004), lo caracterizaremos como lo que genuinamente es según la organización individual de esos atributos y pertenencias, contemplando que el sí mismo se construye frente al *otro*, y el *nosotros* frente al *vosotros*. Por esto, aunque no es posible analizar la identidad si prescindimos de su carácter *emic* y de la conciencia individual, tampoco puede considerarse sin los elementos objetivos y objetivables que definen las conductas, las actitudes y los rasgos que diferencian lo identitario, es decir, obviando su dimensión *etic*. Tal y como adelantamos, la tensión entre lo objetivo y lo subjetivo es contemplado como parte fundamental del proceso de construcción identitaria.

En lo concerniente a las representaciones acerca de la *identidad colectiva*, es preciso deconstruir las bases epistemológicas en que asientan particularmente lo propuesto acerca de la noción de sujeto colectivo que traemos de nuevo a colación: lo colectivo no debe entenderse en términos de identidad, sino como proceso de identificación atravesados por procesos de diversidad que se organizan de ese modo. La pertenencia adscriptiva e incluso el sentimiento primordialista que después trataremos, nos convierte en parecidos, pero no en homólogos.

Este enfoque sobre los procesos de identificación grupal pasa por encima de los límites físicos de las comunidades, tanto de límites administrativos como de los límites contruidos mediante categorías objetivadas socialmente. En consecuencia, no reconocemos capacidad de agencia al “grupo” como una práctica y representación única, por ser precisamente los juegos de poder y las relaciones entre los individuos que lo forman aquello que nos interesa estudiar. Es decir, en la formación de una identidad personal o de una identificación de grupo, de un espacio individual o compartido, de un yo o de un nosotros, hay una relación de inclusión-exclusión por la que deja de ser un solo rasgo en sí el que provoca tal formación desde la antropología cognitiva (Dietz, 2003) por importante que sea el proceso, para pasar a contemplar la significación socialmente establecida o emergente de cualquier característica, pues es a través de un conjunto de normas, etiquetas y actos institucionalizados, cómo

una sociedad crea sus límites potenciando su cohesión y unidad (Bauman, 2005)<sup>19</sup>. Esto hace imprescindible contemplar estos procesos como de ida y vuelta, en los que es necesario contemplar tanto la individuación de lo social como la socialización de lo individual, pues un análisis identitario unidireccional arrojaría una información que obviaría precisamente el elemento específico y fuertemente constituyente. No debemos obviar que, si bien es cierto que la objetivación o corporización social y espacial del grupo la hacen sus integrantes en sus conciencias, junto a esta forma de objetivación de los grupos hay necesariamente otras dos: el reconocimiento por los *otros* y la objetivación político-administrativa, principalmente, por el Estado. Ésta última interviene además en la propia formación de colectivos, como es, por ejemplo, el caso de la construcción de una comunidad nacional, que impide la compatibilidad de pertenencia a otro grupo del mismo tipo, pues, aunque la permita excepcionalmente a determinados individuos, nunca lo hace respecto a colectivos. Para estudiar las comunidades flamencas contemplamos entonces tanto los discursos mayoritarios de los grupos como la declaración del sujeto flamenco de que pertenece a ella<sup>20</sup>, así como el contraste con sus prácticas. A pesar de las dificultades que presenta trabajar teóricamente con el sentimiento de pertenencia que gestiona los grados de identificación (Finnegan, 2001) por su inconcreción y volubilidad, este enfoque es un poderoso procedimiento que permite estudiar los distintos procesos de constitución identitaria, en concreto, cómo los flamencos emplean elementos culturales con los que construyen vínculos de pertenencia para identificarse con, y diferenciarse de, otras comunidades. Además, esto es correspondiente con que el concepto de pertenencia es algo mutable pues, si lo flamenco es cultura, es híbrido y cambiante, y es de carácter ordinario que el sentimiento de identificación también cambie. Por tanto, contemplaremos el cambio de adscripción grupal, o la pertenencia simultánea a distintos grupos con diversos grados de identificación, así como la volubilidad de la sumisión de sus integrantes en él como una evidencia del carácter no esencial de lo colectivo (Lahire, 2004).

### CONSTRUCCIONES IDENTITARIAS ETNIFICADAS

Si la etnicidad es, en general, una variable particularmente importante en el juego identitario, en el campo de lo flamenco sigue los mismos parámetros. “Como habitualmente se la concibe, es una concepción débil de cultura, apta para organizar la diversidad dentro de un Estado pluralista” (Clifford, 2009:405), pero nos aproximamos a ella como un proceso de construcción social que está fundamentalmente entrelazado por elementos artísticos, pues se genera en un “proceso por el cual una manifestación musical adquiere una carga simbólica de representatividad étnica” (Martí, 1996b). Acorde a esto, el papel del intérprete y su “arte” para vivir -entendida como estilos de hacer-, es *a priori* de suma importancia a la hora de etnificar el flamenco (Gellner, 2001; Brubaker y Cooper; 2000; Steingress 2004a).

---

<sup>19</sup> Es decir, con sus prácticas, determinados flamencos mantendrán los límites de su grupo respecto a otros y *protegerán* su carácter de comunidad exclusiva al impedir la intrusión de *otros*, considerados extraños. Precisamente, con la idea de no ocultar con el manto de lo flamenco (Stolcke, 1985) estos procesos de interés, la identificación colectiva no debe atribuir a los grupos, ni siquiera metafóricamente, características que sólo tienen las personas (Pérez-Agote, 1989) pues, aunque una persona descubra su identidad en interacción con otros, tal y como proponemos, ésta se define dentro de uno mismo. Consideramos, sin embargo, que el discurso patrimonial obvia todo esto.

<sup>20</sup> Valga el “pertenecer” a la comunidad flamenca en tanto que es declarada como reconocida comunidad artística, que explica Martí en referencia a la dimensión musical relacionada con la identidad (Martí, 1996b), y que pasa también por el análisis social con criterios evaluables desde la subjetivación de lo objetivo.

La etnicidades un tipo de identificación colectiva y, por tanto, una forma de definir social y simbólicamente al grupo y a su espacio. La etnia acentúa el contenido cultural -religioso, lingüístico...- del grupo identificado como tal, así como la culturalización de sus rasgos biológicos. Para lograrlo, habla de las similitudes que se producen con los miembros del mismo grupo, y de las diferencias que tienen lugar entre ese colectivo y los restantes. Consideramos que los grupos étnicos son, por tanto, categorías de adscripción e identificación que son utilizadas por los individuos y organizan sus interacciones.

La utilización de un signo u otro para identificarse juega un importante papel en las características de la etnicidad y en la comprensión de la estructura de las relaciones étnicas. En el uso de rasgos culturales como elementos distintivos, sin embargo, lo importante no son los caracteres culturales en cuanto tales a pesar del discurso patrimonial –representado por su “contenido”-, sino que se constituyan como forma de diferenciación pues, los componentes básicos con los que conformar la noción de etnicidad, son la idea del origen común de los miembros del grupo étnico, la distinción o diversidad frente a otros colectivos, y su aparición cuando dos o más grupos interactúan (Barth, 1976).

La idea de origen común implica una descendencia o herencia cultural compartida más allá del parentesco, pero que no es ajena a los cambios y préstamos incorporados a ella. Cuando el fenómeno de la etnicidad va además unido a una idea de territorialidad acorde al citado isomorfismo, la localidad, que en principio no tiene nada que ver con la noción de herencia cultural común, se convierte para los sujetos del grupo étnico también en un asunto de descendencia. La importancia de esta idea de origen común explica el protagonismo que se confiere a la Historia para fundamentar el nacimiento y desarrollo de los grupos étnicos, así como un sentido de continuidad que se conserva como parte esencial de la autodefinición del colectivo en el presente. Estos discursos obvian que “la hibridación cultural contemporánea se solapa y entreteje con el desigual impacto que han tenido las sucesivas fases de modernización económica, social y política en los diferentes continentes. Ello ha dado como resultado una “heterogeneidad multitemporal” (García Canclini, 1993), una “mezcla de memorias heterogéneas e innovaciones trucas, que en última instancia vuelve imposible identificar lo tradicional frente a lo moderno” (Dietz, 2003: 266).

La diversidad o distinción respecto a otros grupos conlleva que la etnicidad es, ante todo, una organización de la diferencia entre diversas poblaciones, que subraya el disenso entre distintos colectivos o, en no pocos casos, que se dirige a la prosecución de objetivos que se piensa que no son compartidos por los otros grupos. Según esta idea, podríamos dividir a los grupos étnicos en los extremos de un espectro: los que subrayan la residencia común o la territorialidad como una de las categorías distintivas; y los que remarcan más otro tipo de criterios como la descendencia, el medio físico o rasgos genéticos. Por lo general, cuando prima el criterio territorial, es mayor la disponibilidad de incorporar nuevos miembros. Por el contrario, esta opción se hace menor cuando la territorialidad juega un papel más débil. Un momento importante de que no cualquier elaboración de discursos de esta índole es garante de legitimidad sino que es, efectivamente, la línea continuista el dispositivo elegido, lo protagonizan las reflexiones de Clifford sobre el juicio en el que se evaluaba la autenticidad de los mashpee<sup>21</sup>, en el que fue

---

<sup>21</sup> Los indios mashpee pertenecen a los Wampanoag, autoproclamados como los habitantes autóctonos de la costa de Massachussets. Fueron los protagonistas de una política de devolución de tierras por tratados de compraventa

“la continuidad narrativa de la historia y de la identidad con la que el juez Skinner instruyó al jurado para que decidiera si los indios en Mashpee se habían constituido en forma permanente como una tribu antes de presentar su demanda en 1976, lo que les llevó a tal reconocimiento (...) descartando la posibilidad de un grupo de existencia discontinua, que dejara abiertos caminos múltiples, que fuera a la vez indio y norteamericano” (Clifford, 2009:398).

Además, que la etnicidad aparezca en la interacción entre los diversos grupos acaba entonces con la idea de definirla como consecuencia del aislamiento de éstos, de su ausencia de movilidad e información, de su falta de contacto, comunicación y relación con los otros, de su impermeabilidad al cambio y a la aculturación. En este sentido, lo étnico implica procesos sociales de inclusión y exclusión, por los que se conservan características específicas a pesar de los cambios de participación y afiliación en el curso de las historias individuales. La interacción íntima y continua entre grupos es pues el motor de la etnicidad. Tal y como indica Dietz (2003),

“la etnicidad es un epifenómeno del contacto intercultural que, a su vez, estructura la interacción de dicho contacto (...) La cultura rutinizada y habitualizada se convierte en un recurso identitario para delimitar grupos con el objetivo de impulsar procesos de *etnogénesis*: lo que antes había sido praxis rutinaria, ahora se vuelve parte de una explícita política de identidad” (Dietz, 2003: 266).

Los límites del grupo étnico persisten a pesar del tránsito de individuos a través de ellos. Incluso las tendencias asimilatorias o uniformistas, que unos colectivos intentan imponer frente a otros, lejos de producir la destrucción de los grupos étnicos, llevan, en muchos casos, a su mayor impulso. Tal es el caso, del discurso de la necesaria protección de las “identidades culturales tradicionales” en peligro en el contexto de la globalización que, lejos de hacer que desaparezcan, si es que tiene esta afirmación algún sentido, parecen resultar más interesantes que nunca; al menos institucionalmente. Como un proceso de construcción identitaria más, las distinciones de tipo étnico son en buena medida fenómenos de carácter *emic* y *etic*. Aparte de la autoafirmación del grupo, hay que incluir también la comprensión o visión de éste que tienen “los otros” y del Estado y, asimismo, considerar el fenómeno de la imposición de identificaciones por las élites o grupos dominantes dentro de las mismas unidades étnicas o de otras diferentes, así como identificaciones impuestas por colectivos más o menos extraños como ocurre en los casos en los que la etnicidad es un estigma (Sayad, 2011). Para el estudio de la etnicidad, las teorías instrumentalistas la proponen como un fenómeno político que denota el elemento étnico como de interés para la definición del grupo. La etnicidad es una entre muchas identificaciones colectivas, una variable muy arbitraria, cambiante y dependiente, que se crea o desaparece, se activa o permanece latente a partir de determinadas circunstancias y relaciones (Martínez Veiga, 1981). La etnicidad sería entonces más que un componente cuasi-ontológico de un grupo concreto, una estrategia que, en situaciones y momentos determinados, tiene una gran capacidad para la acción colectiva, pero que en gran parte de los casos se mantiene a nivel individual, familiar, o de parte de un grupo. En vez de tomar a los grupos étnicos como realidades preexistentes, incidimos en el constante proceso de creación relacional de categorías étnicas y en su instrumentación política en contextos específicos. El proceso exitoso de constitución étnica devendría en las formas políticas articuladas institucionalmente mediante las “identidades

---

considerados injustos en los años 70. Tras la denuncia al gobierno para acceder a tal derecho, en 1976, se celebró el juicio donde desarrollaron la estrategia de mostrar que eran una comunidad india autóctona para hacer efectivo el acceso a dichos programas de devolución de tierras.

étnicas” reconocidas como legítimas, que desembocan en la inseparable etnia-nación, de la cual el término etnonacionalismo da cuenta<sup>22</sup>.

Frente a ellas, se definen sentimientos de primordialismo en el sentido de una “adhesión primordial” que podría ayudarnos a entender los sentimientos nacionales de su constitución política (Martínez Veiga, 1981). Definen a los grupos étnicos según una serie de rasgos como la lengua, creencias, y otras instituciones que operan como distintivos fundamentales, originarios y enraizados y, por tanto, muy poco mudables y muy resistentes al cambio; además de con un poder y un determinismo propios que permanecen irreductibles a lo largo del tiempo. Este proceso suele necesitar de la eliminación o el ninguneo de cualquier minoría existente dentro las fronteras declaradas con la identificación de símbolos comunes y la querencia de pertenencia a este grupo étnico superior, que aparece consumado de forma simbólica en la nación, frente a un racionalismo más utilitarista por parte del Estado (Gellner, 2001; Comaroff y Comaroff, 2002).

Además de estas teorías, son también muy interesantes los enfoques interaccionistas de Goffman y la construcción del “*self*” en su representación dramatúrgica del estudio micro de la acción (Goffman, 1959). El partido que toma el interaccionismo simbólico como corriente en la constitución identitaria trabaja la identidad como un concepto operativo, que resulta de una síntesis del proceso de *inputs* de la experiencia cotidiana. Debe tratarse con prudencia este último enfoque si el objetivo es trabajar descripciones generales, pues la información se genera en la descripción de situaciones localizadas que surgen de la interacción detallada.

Nos servimos de los enfoques situacionalistas de Epstein y Barth que, tal y como adelantamos, entienden que la definición de un grupo étnico presupone diferencias culturales, pero sobre los que los agentes, lejos de estar definidos por ellas, las gestionan. pues “los rasgos tomados no son la suma de las diferencias objetivas, cualesquiera que sean, sino sólo aquellas que los actores mismos consideran significativas” (Barth, 1976:15), al ser ellos mismos quienes se encargan de gestionarlas (Turner, 2010).

Para abordar el papel que al hecho artificeado se le asigna en la construcción de identidades étnicas y sus transformaciones en marcos contemporáneos, partimos por tanto de una acepción ontológicamente constructiva de la etnia (Costa, 2004). En estas representaciones operativas, Díaz de Rada lo resume magníficamente al decir que “la etnicidad no cualifica a un grupo sino a una relación; que la identidad es un proceso y no una estructura fija e inmanente en el sujeto, y que son los agentes quienes producen la etnicidad y no a la inversa” (Díaz de Rada, 2008:6). Conscientes de que uno no ha pertenecido desde siempre a una comunidad, o bien no pertenecerá a ella para toda la vida pues en una comunidad se confluye<sup>23</sup>, tratamos de evitar de este modo el tratamiento de los colectivos sin el tan familiar fantasma del sujeto colectivo; potenciado por el discurso patrimonial en particular, y por las políticas públicas en general, y en los que no son contempladas este tipo de complejidades. Si bien el discurso patrimonial utiliza representaciones de cultura y etnia diseñados y programados al margen de todas estas contradicciones vitales; al margen de los sujetos que las protagonizan, estos discursos planos y tecnificados, carentes de cualquier articulación orgánica, son los que inundan los medios; y, en este caso, no nos referimos sólo al discurso patrimonial. De hecho,

---

<sup>22</sup> Un magnífico ejemplo de este tipo de procesos por los que esta constitución tiene lugar por la utilización diacrítica de formas musicales puede leerse en (Costa, 2004).

<sup>23</sup> De la misma forma contemplamos una concepción constructivista de la comunidad: los grupos no vienen dados; los grupos tienen su historia.



en la constitución de lo auténticamente flamenco, se persigue mostrar precisamente lo contrario: un relato claro, ordenado, lineal y, si es posible, que se pierda en el curso de los tiempos; cuanto más mejor. Esta multiadscripción, parte constituyente de la incoherencia espaciotemporal que cualquier relato vital ofrece (Sayad, 2011), parece ser incompatible con la coherencia que las políticas públicas demandan y que evitan contemplar. Retomando el caso mashpee, al margen de las personas, para las políticas, “vivir como norteamericanos significaba morir como indios (...) ligada como está a presupuestos de crecimiento y vida natural, no tolera rupturas radicales en la continuidad histórica (Clifford, 2009:397).

Para la construcción eficaz del relato es necesario todo aquello que hemos negado en el epígrafe anterior. A saber, el mecanismo que lo posibilita es la asignación de agencia a los grupos de la mano de la figuración de un sujeto colectivo en el que individualmente, un grupo, o en nombre de otros, alguien transfiere su *yo* a un colectivo convirtiendo al grupo en una prolongación de ese *yo*. La creación del sujeto colectivo se lleva a cabo entonces en un proceso en el que un grupo se adscribe y convierte ciertas características consideradas étnicas como sus músicas, la religión, la descendencia común y el juego con los elementos genéticos, constituyéndose en hechos sociales que les caracterizan; un proceso que pasa por los modelos de Keatting de identidades atribuibles a los que nos referimos como etiquetajes, de “*labelling*”, en procesos de constitución nacional como constitución etnicitaria (Keatting, 1996, Ibarretxe, 1996).

Al margen de las representaciones naturalizadas de los colectivos implicados en las políticas públicas del flamenco, compartimos entonces que “los grupos que negocian sus identidades (...) se ensamblan de maneras diferentes a las de los organismos vivos. Una comunidad, a diferencia de un cuerpo, puede perder un “órgano” central y no morir. Todos los elementos esenciales de la identidad son, bajo determinadas condiciones, reemplazables: la lengua, la tierra, la sangre, el liderazgo, la religión” (Clifford, 2009:395). La *identidad colectiva* como constructo se elabora entonces a través de un proceso que resulta de establecer marcadores con formas consideradas como flamencas para delimitar fronteras grupales. El proceso de selección de esos signos distintivos, su atribución de valor y su apropiación y posterior intercambio, son procesos en los que centraremos nuestra mirada con la intención de cumplir con el objetivo de esta tesis.

Hay excelentes trabajos que revisan atribuciones de valor a formas culturales que serán utilizadas como marcadores de fronteras étnicas. Desde estudios más clásicos, como la distinción y uso de la danza *kalela* de Mitchell por parte de los agentes protagonistas de su monografía (Mitchell, 1956), hasta las aventuras de constitución étnica de la mano de formas musicales en Chile (Spencer Espinosa, 2009), y en el Caribe (Guilbault, 1997). Más cerca, en Galicia, destacamos el estudio de Costa (2004) sobre la creación de un repertorio a medida de los intereses del poder político formal que guía el proyecto de constitución identitaria de la comunidad, así como el proyecto europeizante de la Galicia de Manuel Fraga con el caleidoscópico proyecto del camino de Santiago (Méndez, 2003). En el País Vasco, nos fijamos en los procesos de diferenciación contruidos y utilizados por los agentes como herramientas para el uso de representaciones diacríticas de los colectivos y, por lo tanto, constituyente de fronteras (Ibarretxe, 1996). En este contexto, vuelve a ser pertinente la crítica de José Luís García García a las “áreas culturales” en un trabajo donde los habitantes de zonas rurales vecinas, divididas acorde a unos criterios administrativamente fijados, escogen para vivir e

identificarse elementos culturales que no pertenecen a esa lista, rompiendo las representaciones unívocas que de ellos se esperaban (García García, 1991).

Para terminar, advertimos de lo poderoso y eficaz de las imágenes que proyectan estos planes *civilizadores* por la capacidad de agencia que se les otorga. Tal y como Said hablaba sobre la representación de Oriente desde Occidente, “habiendo subrayado con tanta insistencia que el Oriente es una entidad constituida”, continúa sugiriendo “que la noción de que hay espacios geográficos con habitantes indígenas, radicalmente 'diferentes', que pueden ser definidas sobre la base de alguna religión, cultura o esencia racial apropiada para ese espacio geográfico, es igualmente una idea por completo debatible” (Said, 1990:332).

Si lo flamenco convence, o vence, o deslumbra, o tiene algo de universal y por eso debería ser preservado tal y como lo conocemos, por su estereotipo etnificado en tanto y en cuanto es “la expresión del pueblo andaluz” (Ministerio de la Presidencia, 2007), son percepciones subjetivas y, por tanto, no universales por generalizadas que estén, al participar del sentido común de cierto grupo social. Es patente la capacidad interpelativa en clave primordialista que la dimensión afectiva del hecho musical artificeado pueda tener sobre el receptor, pero tal capacidad no es a nuestro juicio socialmente operativa fuera de un discurso cultural global que la oriente en un sentido concreto.

### 3.4. LO FLAMENCO COMO DERECHO CULTURAL E IDENTITARIO

La Declaración de los Derechos Humanos de 1948 sienta un precedente en la política internacional sobre el que los antropólogos no hemos dejado de reflexionar. Los trabajos producidos alrededor de la Carta Magna son tan numerosos como los muy distintos pareceres al respecto. No nos referimos con esto a los grandes movimientos políticos de disenso como el rechazo de la Carta por parte de la Organización de la Conferencia Islámica y su Declaración del Cairo, sino otro tipo de posicionamientos críticos como los de la *American Anthropologist Association* (AAA)<sup>24</sup>. Si bien los proyectos políticos no son ni siquiera comparables, es cierto que se construyen en una crítica a la universalidad de los derechos por basarse en principios considerados abstractos, y son continuas las referencias a una etnocéntrica Naturaleza Humana que se enraíza en la tradición judeocristiana de la concepción de *persona*, y que los etnógrafos han ido describiendo con el cuestionamiento mismo del “significado del término humano” (Turner, 2007:55).

Frente a la Declaración del Cairo, cuya propuesta máxima es la reafirmación de lo representado como valores musulmanes gestionados por las más influyentes corrientes de los gobiernos de corte islámico, la visión crítica de la Antropología, que nace desde la Academia, ha querido dejar constancia de que su carácter discursivo deja de lado otras formas de vivir, de sentir y de pensar, representadas en alteridades diferentes. No sólo la AAA, sino que otras escuelas de Antropología y, por supuesto, el diálogo con profesionales de otras disciplinas como la Filosofía o el Derecho, han enriquecido densamente este controvertido escenario (Cowan, 2010). En él se organizan las más importantes

---

<sup>24</sup> Nos referimos al artículo escrito por Melville Herskovits (1947) publicado en *American Anthropological Association*, en el que se rechaza el concepto mismo de “derecho humano” al ser considerado como un acto de “imperialismo cultural” (Turner, 2010:56).

consecuencias intelectuales y políticas para el reconocimiento de las diversas ciudadanías pues, según lo amplio de su repertorio, se incorporan representaciones de las responsabilidades y derechos de una mayor o menor diversidad de sujetos humanos (Speed, 2006; Cowan 2006; Devillard, 2010; Turner 2010). Los numerosos foros, debates y publicaciones, convierte este espacio multidisciplinar en un vasto escenario que consideramos necesario abordar en tanto que muestra explícitamente las tensiones entre *lo colectivo*, *lo individual* y su mutua construcción. De la misma forma que las manos de Escher que se dibujan mutuamente, estas tensiones representan el ya mencionado “cogollo del folklore occidental” (Sahlins, 2003).

El extenso campo del estudio sobre los Derechos Humanos es traído a colación con la idea de enfocar nuestra mirada en los conocidos como “Derechos Culturales”, que son también identitarios, de la Declaración de Friburgo<sup>25</sup> (UNESCO, 2007). En su representación como Derechos Humanos, contemplan su relación con la identidad de las personas y su relación con lo representado como cultura y, por ello, son objeto de reivindicación “convencidos de que las violaciones de los derechos culturales provocan tensiones y conflictos de identidad que son unas de las causas principales de la violencia, de las guerras y del terrorismo” (UNESCO, 2007:3). Las nociones de cultura e identidad recorren este y otros textos de las Declaraciones y Recomendaciones en cuestionables representaciones que las homologan.

Esta protección garantista de los sujetos-culturales, individuos y grupos leviathanizados, tiene un largo recorrido fundamentado en el control del mercado de las “obras de arte”, con la idea de evitar expolios en situaciones de flagrante desigualdad, tales como abusivas relaciones de dominación colonialista, o desamparadas situaciones post-conflicto. Es la resolución 1514 del año 1960 de la “Concesión de la independencia a los países y pueblos coloniales”, la que establece principios de derecho a una suerte de autodeterminación mediante la “libertad [de los estados] de determinar su estatuto político y de perseguir su desarrollo económico, social y cultural” autónomo, garantizado por el principio de no sujeción de los pueblos a una dominación extranjera. Este liberador discurso produce en la práctica otras relaciones de sometimiento al llevar adelante la protección de lo representado como *soberanía cultural* mediante una suerte de soberanía para consumir, que garantizará su ordenamiento mercantil mediante escudos jurídicos basados en el “principio de no intervención” y del de “prohibición del uso de la fuerza”.

Desde posiciones aparentemente redentoras, UNESCO colabora en el desarrollo de las “identidades estatales” de los estados descolonizados (Barreiro, 2011:100) para vincularlos con otro tipo de servidumbres. Mediante la Declaración Universal de los Derechos de los Pueblos de 1976, recuerda que “todo pueblo tiene el derecho al respeto de su identidad nacional y cultural” (UNESCO, 1976:A2), y en la que se trata en su sección 4 el “derecho a la cultura” mediante el “derecho de no injerencia cultural”, con el que proteger a los pueblos de la “imposición de una cultura extranjera”.

Según UNESCO, las acciones preventivas deben enmarcarse en:

“Los instrumentos internacionales existentes en materia de derechos humanos, en particular a la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, al Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966 y al Pacto

---

<sup>25</sup> Consideramos de particular interés este documento al ser UNESCO la más visible de las instituciones transnacionalmente legitimadoras que gestionan la relación de las políticas públicas con el llamado “mundo de la cultura”. En esta redacción estamos jugando de forma casi inevitable con el polisémico término cultura en las acepciones que declaramos en el primer epígrafe de este capítulo.

Internacional de Derechos Civiles y Políticos de 1966 (...) Reconociendo la labor trascendental que realiza la UNESCO en la elaboración de instrumentos normativos para la protección del patrimonio cultural, en particular la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972” (UNESCO, 2003: 1)

Por su proximidad en cauces paralelos, la construcción de los derechos culturales forma parte del imaginario colectivista y anónimo, cuyas posiciones quedaron del todo definidos en la Carta de 1948. Esto crea en la segunda mitad del siglo XX una narrativa muy asentada en los picos fundamentales de 1966 (y 1976 cuando se ponen en práctica dichos tratados) y 1972, pues son empleados como marcos generales con los que se construye el conocimiento acerca de este vasto campo, pues en ellos se anima a que las naciones garanticen, conserven y promuevan *sus* patrimonios culturales mediante ejercicios constitucionales en base a derecho<sup>26</sup>. Los cuadros normativos se actualizaban a medida que se dejaba de hablar de objetos representados como obras de arte para hablar de objetos valiosos en sí mismos en su representación herderiana<sup>27</sup>, por ser expresión de la personalidad de un grupo humano particular en procesos de dotación de valores identitarios. El avance continuó hacia la titularización de “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (UNESCO, 2003: 1).

Muchas de las Políticas Públicas que afectan a este trabajo se diseñan, se organizan y se potencian en base a que “la diversidad cultural no puede protegerse sin una puesta en práctica eficaz de los derechos culturales”. Esta Declaración es un verdadero marco conceptual donde términos como cultura, diversidad cultural, identidad y derechos son relacionados para ser puestos en práctica de forma legitimada por los gobiernos del mundo. No podemos obviar la importancia que se le imprime a los Derechos Culturales e Identitarios que aparecen reunidos en esta Declaración, pues se representan como parte del conjunto de los Derechos Humanos por estar “actualmente reconocidos de manera dispersa en un gran número de instrumentos de derechos humanos”, redactados con la idea de que sean contemplados “en los niveles locales, nacionales, regionales y universales” (UNESCO 2007: preliminares). Es por ello que se advierte desde el paradigma multicultural “la necesidad de tener en cuenta la dimensión cultural del conjunto de los derechos humanos actualmente reconocidos” (UNESCO, 2007:3). Este discurso se construye contradictoriamente al organizar una narrativa de inclusión que obvia, sin embargo, hechos fundamentales para llevarlos a la práctica.

Por un lado, no contempla la subjetivación de lo objetivo al proponer que la cultura es la fuente de la identidad; un discurso acorde a las Declaraciones ligadas con el Patrimonio Cultural y la construcción

---

<sup>26</sup> Así lo hacen las constituciones italiana en su A33, alemana en su A53 y españolas en su A20.1, que comparten que las tutelas de los procesos que atañen a lo cultural debe ser amparado por derechos de raíz subjetiva como los fundamentales o de propiedad con la premisa de que la garantía de la libertad de creación se ejecuta mediante el derecho a la producción y creación literaria, artística, científica o técnicas, con las tensiones características entre los intereses públicos y privados. Precisamente por considerarse derechos fundamentales se les otorga una “protección especial” que permite una defensa directa por los ciudadanos ante el tribunal constitucional en vía de recurso de amparo mediante el A53.2 de la Constitución Española.

Se produce un refuerzo en todos los niveles administrativos combinando el derecho a la libertad de empresa o propiedad privada y un deber “impuesto” a los poderes públicos con el A46 que garantice el “promover y enriquecer el acervo cultural de un país creando y garantizando espacios para la diversidad cultural” (Carballeira, 2013).

<sup>27</sup> En su A5, se invita “A conocer y a que se respete su propia cultura, como también las culturas que, en su diversidad, constituyen el patrimonio común de la humanidad. Esto implica particularmente el derecho a conocer los derechos humanos y las libertades fundamentales, valores esenciales de ese patrimonio (UNESCO, 2007: A5)

totalizante de una cultura-Leviathan que obliga y condiciona, más que posibilita y libera en tanto que opción práctica del individuo, organizando lo que Benhabib (2002) ha dado en llamar una “sociología reduccionista de la cultura”, y que da lugar al complejo debate sobre las políticas multiculturales y el relativismo cultural (Bourdieu y Passeron, 1977; Bourdieu y Wacquant, 2000), hasta el punto de llegar a “escribir contra la cultura” (Abu-Lughod, 1991).

En el marco de la etnificación de la cultura, y la etnificación de lo representado como derechos culturales, los autores ofrecen un análisis particular de los efectos de las políticas desarrolladas desde estas nociones universalistas, materializadas aquí en “políticas culturales”, mostrando cómo crean una organización totalizante de *lo étnico* que tiene más que ver con *nuestra* relación con la diversidad y la diferencia que con ella misma. El análisis político evalúa cómo sus efectos acaban impregnando y construyendo todas las dimensiones vitales de la ciudadanía, pues no se quedan precisamente circunscriptos en los espacios en los que se diseñaron y para los que se diseñaron:

“El adjetivo «multicultural» encubre esta crisis confinándola de forma artificial únicamente en el microcosmos universitario y expresándola en un registro ostensiblemente «étnico» cuando su verdadero reto no es el reconocimiento de las culturas marginalizadas por los cánones académicos, sino el acceso a los instrumentos de (re)producción de las clases media y superior, como la universidad, en un contexto de ruptura de compromiso activo y generalizado por parte del Estado (...) no es ni un concepto, ni una teoría, ni un movimiento social o político —al tiempo que pretende ser todo eso a la vez. Es un discurso pantalla cuyo estatuto intelectual resulta de un gigantesco efecto de alodoxia nacional e internacional” (Bourdieu y Wacquant, 2000).

Así pues, los debates en este campo se construyen y organizan en su mayoría con nociones metaculturales que son propias también del discurso patrimonial, y que permiten entender la cultura como derecho en términos de posesión individual y grupal, o bien como legítima correspondencia constituida en el isomorfismo persona-lugar-cultura-identidad, así como la diversidad cultural como un elemento calificativo que forma parte de su gestión, más que un elemento sustantivo de su propia constitución. Esta correspondería es naturalizada como algo lícito, oficial, genuino, permitido, razonable, probable, reglamentario... en definitiva, *propio*, por *pertenecer* o *pertenecerse* a una cultura. UNESCO (2001) confunde aquí cultura e identidad con un tratamiento de la diversidad que es representado como un elemento a favorecer y preservar por ser expresión de “riqueza” y no una característica de la cultura deliberadamente invisibilizada mediante estos procesos. Se favorecerá para ello un eufemístico intercambio de bienes con la forma de “información de las actividades culturales” como un canal para potenciar “la soberanía de las comunidades fomentando su desarrollo”<sup>28</sup>; una particular noción de soberanía construida mediante el desarrollo basado en el consumo, y que la Declaración de Patrimonio Inmaterial (UNESCO, 2003) complejizaba, al vincular la libertad para ejercer “la expresión de la diversidad cultural” con la expresión de la dignidad identitaria de los pueblos<sup>29</sup>. Se confunde de nuevo la noción de la diversidad cultural con la de su

---

<sup>28</sup> Lugares de referencia para hacer pasar los factores de expansión colonizadora ocultos bajo el discurso de la patrimonialización de la cultura son el informe “Nuestra Diversidad Creativa” de la “Comisión Mundial para la Cultura y el Desarrollo” de 1991, y la obra “Dimensión cultural del desarrollo: hacia un enfoque práctico” (Fabrizio, 1995). UNESCO. París, así como los planes del PNUD de 1990, que articulan las tensiones de la “especificidad cultural” frente al “universalismo de los derechos humanos” incluyendo el “desarrollo humano” en el discurso del Desarrollo y la Diversidad cultural (UNESCO, 2001), y su revisión del 2004, donde la diversidad cultural se perfila con elementos de “libertad cultural” (Barreiro, 2011:122).

<sup>29</sup> Estas representaciones metaculturales tienen también sus contradicciones pues, paradójicamente, es precisamente en Mondiacult (UNESCO, 1982:A8) donde se reconoce que si “los bienes y servicios culturales son portadores de identidad,

protección (UNESCO, 2001) y, al proponer que “Los derechos culturales son, al igual que los otros derechos humanos, expresión y exigencia de la dignidad humana (...) Convencidos de que la diversidad cultural no puede protegerse sin una puesta en práctica eficaz de los derechos culturales” (UNESCO, 2007: 3), se sustituye la garantía de la libertad de práctica y reproducción de la cultura por el derecho a consumir diferentes productos que una comunidad puede producir de forma exclusiva e inequívocamente asignada; actividad que se representa como el ejercicio pleno de sus derechos culturales en tanto que se protege a la comunidad del derecho de injerencia externa<sup>30</sup>. En un ejercicio de “tolerancia y convivencia”, que se refleja en la Resolución del 24 de marzo de 2010, en las claves de relacionar el respeto a la “Diversidad Cultural” con la “paz” y el “diálogo intercultural”<sup>31</sup>, el principio de protección de los bienes culturales se va homologando al principio de protección del patrimonio cultural y a la representación metacultural de la “diversidad cultural”<sup>32</sup>.

Por otro lado, pero muy relacionado con ésta representación, lo que Cowan (2010) critica de las propuestas del influyente filósofo político canadiense Will Kymlicka, o el laureado Amartya Sen, por estar basadas en garantizar un acceso ingenuamente formal a vivir como uno desee, de la mano de una representación de la cultura como dispositivo redentor. Este modificado mantra de *la cultura os hará libres*, es construido en la propuesta teórica del “choice model”, que obvia lo verdaderamente necesario para el día a día de las personas que forman los grupos humanos y que los teóricos, afanados en agrupar bajo *organizaciones sociales*, parecen olvidar y que no es sino la producción de verdaderas garantías que materialicen el derecho de cada uno a vivir como quiera:

“El problema es que este supuesto descansa en una noción de “cultura” como algo completamente extraíble de las relaciones sociales ¿Resulta sencillo para, digamos, una pobre mujer de una aldea hindú enfrentarse al sistema de dote o decidir casarse con un musulmán? No se trata de situaciones imposibles o inimaginables, pero el caso es que acarrear altos costes sociales: ridículo, pérdida de apoyo social, exposición a presión psicológica y física y muy probablemente exclusión, o incluso algo peor” (Cowan, 2010:80)

---

de valores y de sentido”, se explicita el necesario reconocimiento de lo representado como “carácter específico” de las culturas, cuyos valores “no deben ser considerados como mercancías o bienes de consumo como los demás” (UNESCO, 1982).

<sup>30</sup> El marco fundamental para este campo es la Declaración de UNESCO acerca de los “Principios sobre Cooperación Cultural Internacional” de 1966. La Declaración de Helsinki de 1972 no hace obligatoria de nuevo la “cooperación cultural”, pero la recomienda para favorecer las posición de desventaja de los Estados con minorías en los que el flujo unidireccional de proyectos construye un escenario en el que temerían por desaparecer devorados por lo representado como una “hegemonía cultural”.

<sup>31</sup> A pesar de que el “Acceso a la Cultura” se quedó fuera de los ocho objetivos del Desarrollo del Milenio para el PNUD 2015, sí que se encuentra en la agenda post-2015 con las mayores redes del mundo de los agentes sociales del mundo de la cultura: “Agenda 21 de la Cultura”, La Federación Internacional de las Coaliciones para la Diversidad Cultural (FICDC), la Federación Internacional de Consejos de Artes y Agencias Culturales (FICAAC) y Culture Action Europe (CAE) que recalcan su firme compromiso en el desarrollo de las comunidades con el convencimiento de “que la cultura puede ayudar en la lucha contra la pobreza y en el fortalecimiento de las comunidades”. Una vez más, encontramos la representación de cultura por la industria que la mercantiliza como bienes y servicios mediante el juego social que conlleva.

<sup>32</sup> Estos procesos han tenido lugar durante las últimas décadas y es curioso analizar una transformación que, en su especialización compleja y diversidad de los sectores implicados, da pie a un intenso desarrollo que hace que lo representado como “expresiones culturales” esté más relacionado con los servicios, y no tanto por los productos-mercancía. En 1993, se firma el “General Agreement of Trade and Services”, en el que cada estado asume de forma particular las cláusulas distributivas. Este tratado tarda 5 décadas en configurarse, y tiene su antecedente en el “General Agreement of Tariffs and Trades (GATT)” (1947), un acuerdo general sobre aranceles aduaneros para el comercio desarrollado en connivencia con los Bancos Nacionales de los estados, parte bajo la Organización Mundial del Comercio, es uno de los primeros tratados internacionales que regulan el intercambio de bienes en una representación de la cultura como sector de comercio que parece merecer un tratamiento propio, al contemplar en su A20 “excepciones generales para proteger los tesoros nacionales de los estados”.

Así pues, es la noción de patrimonio cultural y no la noción de cultura la que está unida a la noción de “derechos culturales” (UNESCO, 2007; Cowan, 2001, 2010; Turner 2010).

En el caso de las culturas y la relación con las políticas que las tratan y que estudiamos en esta tesis en la forma de las representaciones de lo flamenco y las políticas que lo tratan y que van desde su Declaración patrimonial hasta su apropiación orgánica en distintos niveles administrativos, se legitimarán situaciones en las que ciertas prácticas y representaciones flamencas parecerían corresponder a individuos, o grupos, por el hecho definitivo de ser madrileños, andaluces, españoles o gitanos, organizando los campos culturales como *flamenco madrileño*, *flamenco andaluz*, *flamenco español* o *flamenco gitano*. Esta gestión de la diversidad ayuda a distinguir a unos y a otros en base a criterios nacionales, y respalda los discursos patrimonializantes en base a derecho que crean campos estancos e impermeables para responder ante ciertos intereses que se construyen frente a una libre circulación ciudadana de los saberes culturales flamencos. Se emplean para ello términos en el juego metonímico al que ya nos hemos referido como “identidad cultural” (UNESCO, 2007:A2), y que refuerza lo representativo y útil del patrimonio cultural para la construcción identitaria de una comunidad como una suerte de enajenante “opio del pueblo” que va más allá de las “comunidades imaginadas” anderserianas, pues son reales y eficaces en tanto que operan en la práctica de forma más o menos explícita.

La Declaración de 2007 presenta, concretamente, definiciones de cultura<sup>33</sup>, diversidad cultural<sup>34</sup> y comunidad cultural<sup>35</sup> que aparecen y reaparecen en las sucesivas Declaraciones de UNESCO, y que van en contra de un riguroso abordaje científico al respecto elaborando una

“ficción sociológica que sirve para representar una representación cómoda del desordenado campo social de prácticas y creencias conectadas entre sí que se producen fuera de la acción social” (Cowan et al., 2001: 14; Turner, 2007: 57) (...) “Las tendencia de los sistemas jurídicos a demandar categorías claramente definidas y contextualmente neutras – incluyendo las categorías de identidad y pertenencia-, para ser capaces de clasificar a las personas y tratar con ellas sobre las base de esas categorías; en otras palabras, la tendencia a la esencialización de la legislación contribuye en gran medida a la estrategia de esencializar grupos culturalmente definidos” (Cowan et al., 2001: 10-11).

De nuevo, las posiciones en las que las políticas públicas nos ponen con respecto a la cultura tienen más que ver con nuestras representaciones que con ella misma.

Es Clifford (2009) el que ahonda en la forma que tenemos de constituirnos con la posesión y acumulación de objetos, materiales o inmateriales. En la elaboración de sus tesis con análisis diacrónicos proponer que

“el análisis clásico de C. B. Macpherson sobre el “individualismo posesivo” de Occidente (1962), sigue el rastro del surgimiento, en el siglo XVII, de un ideal de sujeto como propietario: el individuo rodeado de bienes y propiedades acumuladas. El mismo ideal parece cierto para las colectividades que hacen y rehacen sus “sujetos” culturales. Por ejemplo, Richard Handler (1985) analiza la construcción de un “patrimonio” cultural de Quebec, basándose en Macpherson para desenredar los supuestos y paradojas involucradas en “poseer una cultura”, seleccionando y

---

<sup>33</sup> “los valores, las creencias las convicciones, los idiomas, los saberes y las artes, las tradiciones, instituciones y modos de vida por medio de los cuales una persona o un grupo expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y desarrollo”

<sup>34</sup> “debe entenderse como el conjunto de referencias culturales por el cual una persona, individual o colectivamente se define, se construye, comunica y entiende ser reconocida su dignidad.

<sup>35</sup> “grupo de personas que comparten las referencias constitutivas de una identidad cultural común, que desean preservar y desarrollar”

fomentando una "propiedad" colectiva auténtica. Su análisis sugiere que esta identidad, sea cultural o personal, presupone actos de recolección que reúnan posesiones en sistemas arbitrarios de valor y significado (...) En el análisis sutilmente perverso de Handler (...) aparece como una taxonomía digna de la "Enciclopedia China" de Borges" (Clifford, 2009:259-260).

Al homologar representaciones de la cultura y de lo identitario como "recurso" a la de "bienes y servicios", se abre la puerta a fomentar la valorización de *recursos culturales e identitarios* en su representación de la *expresión* misma de una persona o de un colectivo por su "contenido cultural". De hecho, recordemos que en UNESCO (2005) las formas culturales tienen capacidad de expresión *per se* en tanto que son "portadoras" de identidad, esto es, tienen *contenido cultural*: "el *contenido cultural* se refiere al sentido simbólico, la dimensión artística y los valores culturales que emanan de las identidades culturales, o las expresan" (UNESCO, 2005:4).

El discurso *materializante* de lo representado como "inmaterial" se enraíza identitariamente, e intrinca con los usos de las representaciones metaculturales que de la cultura hace UNESCO al referirse a la "cultura inmaterial" (UNESCO, 2003), cuyo tratamiento será fundamental en esta tesis por ser lo flamenco así representado para la construcción de bordes y fronteras.

Así pues, los procesos que llevan a cabo la imposición de estas representaciones acerca de la cultura, naturalizan la relación con ella en términos de legitimidad aplicando lógicas disciplinarias de materias como "el Derecho", a campos como el de "la Cultura" en las que, si bien consideramos estas prácticas como interesadas y partidistas, están relacionadas con "las formas en que la ley construye identidades en un "lugar de regulación", produciendo así identidades y sujetos (...) que anula otras posibilidades de imaginar lo político, advirtiendo el posible carácter despolitizador de los enfoques basados en derechos (Cornwall et al, 2004)". Aunque no se niega que es obra del Hombre, se sustantiviza entonces independizándose de él adquiriendo categorías suprapersonales y supranacionales. La cultura pasa a ser un bien y un don colectivo de todos, como un derecho social y constitucional y, por ende, perteneciente a cada uno de ellos. Esto parece capacitarlo para demandar acciones intervencionistas sobre tal recurso, ahora compartido discursivamente.

Se concibe así el derecho sobre la cultura representada como bienes culturales que, como dones despersonalizados requieren de un propietario más que de un usuario (Barañano e Iglesias, 2014). Surge entonces la necesidad de limitar los derechos de sus "titulares" en pro de un supuesto interés general universal que devolverá a sus legítimos dueños lo que siempre fue suyo; y el más internacional y legítimo de los intereses está aquí representado por el "Patrimonio de la Humanidad", que ha elegido para constituirse la *cultura popular material e inmaterial*, lo que quiera que eso sea. Es así cómo los derechos fundamentales se amplían a una tan generalizada como particular representación de los derechos culturales, tergiversados como aquellos que garantizan el acceso a la cultura y a una identidad cultural (UNESCO, 2007).



## METODOLOGÍA

### TRABAJO DE CAMPO

#### 4.1. UNIDAD DE ANÁLISIS

Con la idea de cumplir los objetivos de este estudio, la unidad de investigación de este trabajo son sujetos flamencos que han habitado permanente o transitoriamente en la ciudad de Madrid, en el período en el que ha transcurrido esta investigación. El papel de “flamenco” no ha sido cuestionado cuando el sujeto se ha declarado como tal, y lo hemos considerado pertinente al margen del reconocimiento de ese atributo por parte de otros sujetos que pudieran cuestionarlo. Si bien hemos tenido en cuenta las prácticas y representaciones al respecto, no han sido para incluirlo o excluirlo de determinados grupos en un *a priori* clasificatorio, sino para descubrir en sus relaciones sociales lo que lo vinculaba a unos y lo alejaba de otros. Con la tarea de deconstruir “lo flamenco”, hemos sido deliberadamente inclusivos a la hora de diseñar un diverso espectro de representaciones al respecto. La elaboración etnográfica de la información recabada, ha servido para ubicar en el espacio social y simbólico los distintos modos de vivir, pensar y sentir de los distintos individuos y grupos sociales de las culturas flamencas de Madrid, así como sus procesos identitarios. Para ello, hemos evitado que la relación con nuestros informantes estuviera asentada en representaciones sustancializadas del flamenco. Esto es, en tanto que no contemplamos jerarquías construidas sobre *tener* más o menos cultura, sobre saber más o menos flamenco, los agentes vinculados al trabajo de esta tesis no han ocupado nunca la posición del informante mejor informado, esto es, del informante privilegiado. En esta línea, el proceso de selección de individuos y espacios, han estado más vinculados con los distintos órdenes de las relaciones sociales que rigen la vida en un grupo que con las indicaciones o la predilección de algunos informantes porque parecieran saber más que otros y así “ayudarnos” en nuestra investigación. Así, no hemos clasificado o prestado particular atención a los flamencos porque pertenecían a una familia en particular, o porque eran artistas más relevantes para el gran público, o porque se han autopresentado, o han sido recomendados, como alguien que verdaderamente “entiende de flamenco”, sino porque nos ha parecido de particular interés su agencia en el campo a la hora de responder a nuestras preguntas de investigación, independientemente de que cumpliera o no estas características. Si lo hemos hecho, siempre ha sido para incorporarlo a nuestro análisis como *otra* forma de construirse como flamenco.

Este inclusivo y horizontal criterio se puso en práctica con la idea de evitar la legitimación de posiciones de superioridad/subalternidad que reprodujeran el orden social que precisamente queríamos deconstruir: sólo con esta práctica puede elaborarse un análisis antropológico riguroso y fidedigno que evite reproducir etnocéntricas jerarquías incorporadas en la mirada del etnógrafo

(Bourdieu, 1988). Poniendo en cuestión estos vectores, es la más adecuada de las forma que hemos encontrado para estudiar lo diverso de lo flamenco en tanto que huimos de la imagen de individuos y grupos representados como contenedores de más o menos flamenco sustancializado: flamenco acumulable y transferible como tal.

Ha sido necesario para ello conocer las historias de vida de la gente, pues sólo así hemos estado en disposición de descubrir representaciones y prácticas que organizan el día a día y que, sean origen, consecuencia u otras características que atraviesan la cotidianeidad, son fundamentales en la constitución y reproducción de las formas culturales y los procesos identitarios de los actores sociales estudiados. En este trabajo, las entrevistas etnográficas han sido por tanto de vital importancia para obtener la información con la que se ha realizado la etnografía pero, fundamentalmente, lo han sido para poder romper las prenociones en el campo de lo flamenco y desarrollar una estereoscópica mirada que ampliara el repertorio de las representaciones de las realidades sociales que hoy conocemos pero, al inicio de esta investigación, simplemente ni siquiera contemplábamos que pudieran existir.

Por último, con el fin de evitar que “el proceso de investigación quede separado del texto que genera y del mundo ficticio que el texto evoca (...), de que se filtren la realidad de las situaciones discursivas y de los interlocutores individuales”, no presento a los personajes como “sujetos totales” que eluden las “ambigüedades de la situación de investigación y las diversidades de significación en un retrato integrado” (Clifford, 2009). Es por esto que puede tener la sensación de que los sujetos protagonistas no están absolutamente determinados al echar en falta sentencias del tipo, “los flamencos son...”, o “los empresarios creen que...”. Frente a esto, con la idea de profundizar en la compleja relación social de, precisamente, lo flamenco en la ciudad de Madrid, se propone que la lectura sea relajada en estos términos de ausencia de sentencias totalizantes para poder ir comprendiendo, a medida que la lectura avanza, un campo de difícil contorno constituido por multitud de variables que, entrelazadas, configuran las dimensiones de las culturas de los flamencos que las viven, sienten y piensan.

#### **4.2 CONVIVIR, OBSERVAR, DIALOGAR**

La fuente principal de datos empíricos que nos han permitido elaborar nuestra etnografía ha sido el trabajo de campo. Hemos realizado observación participante y diversas entrevistas, individuales y en grupo; desde historias de vida, hasta conversaciones largas no dirigidas que han tenido lugar con los mismos protagonistas y, habitualmente, en lo mismos espacios de forma reiterada. Necesitábamos ver cómo los flamencos actualizaban sus culturas e identidades, así que, la convivencia era un dispositivo imprescindible (Sanmartín, 2003; Velasco y Díaz de Rada, 2009; Atkinson y Hammersley, 1994).

Inicialmente, la presencia en los espacios de trabajo tenía un carácter dual: familiarizarse con la gente e incorporarse a lo cotidiano de los flamencos. Allá donde estuviera, con el ánimo de no intervenir en la acción, buscaba ingenuamente una posición objetiva desde donde mirar, pues por aquel entonces seguía sin entender las bases epistemológicas de la etnografía: la producción social del conocimiento era por entonces el bonito título de algún seminario. Así, al principio observé desde un lugar particularmente disimulado; lo anotaba todo a escondidas; y, sin saber muy bien cómo, transformaba la mirada telescópica en microscópica y viceversa, hasta desarrollar presbicia. La verdad es que no sabía muy bien cómo ubicarme en el campo, así que, en una suerte de cazador escondido entre la

maleza, permanecía inmune, parapetado detrás de un vino, formando parte del paisaje y tratando de encontrar el “auténtico flamenco”. Al igual que un espectador ante una dramatización, vivía la fantasía de un observador privilegiado que pasaba desapercibido y que estaba en disposición de obtener datos de campo en su más *pura* representación. No tardé mucho tiempo, menos mal, en descubrir que estaba haciendo el ridículo. Lejos de pasar inadvertido camuflado tras el vino, todos los que me rodeaban me identificaban de las formas más variopintas, pues era observado por los demás de formas todavía más disimuladas que la mía. Con el tiempo, fui descubriendo mis múltiples identidades atribuidas: desde “un secreta controlando a ver qué se movía” a “el típico ligón”<sup>36</sup>.

A medida que el tiempo transcurría, me documentaba sobre todo aquello que aparecía en mis primeras conversaciones, para comprender y dar sentido de todo lo que veía, pues no sabía nada de flamenco ni de flamencos. Fue principalmente el hecho de acabar participando en algunas escenas *de cante* posteriores a alguna representación, a puerta cerrada, lo que me permitió participar de diversos círculos en los que, aunque no era admitido sino como “un mirón”, al menos se fueron acostumbrando a mi presencia; me ubicaran donde me ubicaran. A todo aquel que le preguntaba<sup>37</sup>, le contaba que estaba haciendo un trabajo sobre el flamenco sin entrar en detalles. Los detalles lo complicaban todo... Las primeras veces que traté de explicarlo pronuncié la palabra “investigación” y dos flamencos abandonaron el local con cierta premura. Con el tiempo descubrí que algunos de mis informantes estaban más pendientes de la presencia de la policía que de la mía.

Las visitas a las unidades de observación fueron cambiando a medida que el tiempo transcurría. La duración de las jornadas de observación dependía del día. Inicialmente, duraban alrededor de 6 horas. El primer año -comencé en noviembre de 2011-, iba 2 ó 3 días a la semana de lunes a jueves a algunos tablaos. Los fines de semana sucedían cosas muy distintas a las del resto de la semana, pues la gente salía más por la noche y venían amigos y familiares de los intérpretes para acompañar en la actuación. La estancia de esta primera época comprendía por lo general el visionado del espectáculo desde posiciones que fueron cambiando con el tiempo –el primer año fue frenético; buscaba la inmersión total-. Iba siempre una hora antes de que comenzara la actuación y me quedaba unas cuantas más después de que terminara; unos días me quedaba muy poco y otras noches me quedaba muy mucho. Por lo general, las horas finales siempre terminaban en la taberna de Casa Patas, que se convertía por las noches en un centro de reunión de gente del *mundillo* y familiares y amigos. A esas horas tardías –o tempranas, dependiendo del flamenco-, la gente parecía estar más receptiva, lo que lo convertía en un excepcional espacio para hacer nuevos contactos, y trataba de quedar para vernos con aquellos que iba conociendo<sup>38</sup>. Les pedía siempre que me citaran donde ellos consideraran. Esta era una de las formas con las que ir descubriendo nuevos espacios: el *campo flamenco* iba ampliándose a la vez que lo hacía la agenda de contactos, pues logré de esta forma conocer una verdadera red de locales en la ciudad de Madrid por los que circulaban flamencos, entre otros sujetos, que nunca habría pensado que lo fueran.

Las entrevistas han sido realizadas a sujetos que hemos considerado protagonistas de hechos relevantes, en tanto que su presencia, o ausencia, tenía particular transcendencia en otros hechos: intérpretes profesionales y no profesionales, empresarios flamencos de diversos sectores y

---

<sup>36</sup> lo del ligón, ¿sería por mirar fijamente?

<sup>37</sup> no sé si para ligar o no

<sup>38</sup> la verdad es que aquí pudo consolidarse mi fama de ligón

empresarios del flamenco no flamencos, alumnos y profesores, borrachos y abstemios, creyentes y no creyentes, flamencólogos, investigadores y “técnicos de instituciones culturales”, “guiris” de paso y “guiris” residentes, etc. Incluyendo a todo aquel que lo solicitaba, o que lo permitía, el objetivo fue enfatizar las diversas formas de entender y practicar el flamenco que mejor caracterizan nuestro objeto de estudio.

En las entrevistas realizadas, las menciones al flamenco en Madrid aparecen frecuentemente relacionadas con la historia de flamencos representados como relevantes o “de primera división”, pero también con otros muchos intérpretes anónimos. En tanto que son considerados como agentes, y con la idea de que no hay *una* historia del flamenco, no citaré los nombres propios de los sujetos ni de los espacios y personajes a los que se refieren los entrevistados asociados a sus trayectorias vitales siempre que su visibilización pudiera comprometerles; esto ayudará además a salvaguardar su privacidad para evitar malos entendidos entre ellos por lo sensible de algunos comentarios. No se persigue mostrar si la relación de ciertas figuras representativas con la ciudad ha sido más o menos trascendente para una determinada historia de *una* cultura flamenca -debate que puede resultar de más interés en el mundo flamencológico-, sino de cómo se relacionan y ubican los sujetos con todas las culturas flamencas que hemos conocido. La información que nos interesó es pues la que muestra el proceso por el que se constituye el imaginario con el que la gente construye compartidamente su relato; así como cuáles fenómenos y procesos son seleccionando, y cuáles descartados. En particular para los intérpretes, han resultado de interés los momentos de sus vidas que consideran vinculados a la ciudad para compararlos con sus prácticas; bien porque ellos han pasado aquí una temporada, viven aquí, han realizado alguna actuación o por otros motivos que los vincule al objeto de esta investigación. Así se va construyendo la memoria individual y compartida; el imaginario social y simbólicamente compartido.

Las entrevistas han sido de carácter etnográfico; no dirigidas. Son conversaciones de unas dos horas de duración o, en ocasiones, más largas en las que, los flamencos evocan, sienten y reflexionan gestionando figuras del pasado, del presente y del futuro hasta el punto en que su adscripción o rechazo a estas figuras les hace ser partícipes de uno u otro grupo social; o de varios a la vez. Debemos estar en disposición de describir mediante qué proceso de transformación tiene lugar y quiénes son los agentes implicados que participan en dicha transformación. Este juego de significaciones es de vital interés para describir las relaciones de fuerzas cotidianas que se alejan de un concepto formal de poder en el que el juego se da de forma unidireccional entre instituciones en su más representación general. Si bien estas instituciones obviamente participan en la figura de sus representantes, la elaboración de la etnografía nos ha permitido detectar contextos no formales tan *poderosos* como los primeros. A pesar de nuestro posterior análisis *etic*, nos interesamos por la construcción de los sujetos flamencos y sus producciones como imágenes en sus propios “cronotopos” (Batjín, 1937), en los que nuestras representaciones del tiempo y el espacio deben ser deconstruidos para volver a elaborarlos. Estamos con Clifford (2009: 297-298) cuando se refiere en estos términos a dichas imágenes:

“Literalmente, “tiempo-espacio” sin prioridad de ninguna dimensión. El cronotopo es un escenario ficticio donde ciertas historias “tienen lugar” (el salón burgués de las novelas de sociales del siglo XIX, el barco mercante de los cuentos de aventura e imperio de Conrad). Como lo dice Batjín: “En el cronotopo artístico literario, los indicadores espaciales y atemporales se fusionan en un todo concreto cuidadosamente pensado. El tiempo, por así decirlo, se torna espeso, toma

carne, se hace artísticamente evidente; del mismo modo, el espacio se torna cargado y sensible a los movimientos del tiempo, el argumento y la historia” (Batjín; 1937:84)”

De la misma forma que en la “Conversación en la Catedral”, los hechos tienen lugar simultáneamente sin referencias a un pasado, presente o futuro, uno existe multidimensionalmente en el tiempo y el espacio. Las realidades son complejas y contradictorias y, cuando se relatan, se descubren como confusas y no organizadas, y no como un relato coherente con una presentación, un nudo y un desenlace. Si bien comenzamos con un diseño previo de entrevista en referencia a su formato y al contenido de las preguntas, decidimos relajarlo a medida que íbamos entrevistando a más y más gente. La heterogeneidad de los protagonistas de este diverso campo hizo que desistiéramos de aplicar nuestro esquema para permitir al carácter del entrevistado suministrar en su contexto la información que considerara, permitiéndole elaborar durante el tiempo suficiente un discurso que pudiera ser analizado.

He realizado treinta y una entrevistas, trabajado veintidós en profundidad. Descarté además un buen número de ellas por haber sido realizadas desde un inicial marco teórico que fue posteriormente descartado, pues quise dejar atrás enfoques y perspectivas que no ahondaban en la verdadera problemática que esta tesis plantea. Si bien pudiera parecer un “pequeño” número, las historias de vida han sido densamente trabajadas con la seguridad de que hay base empírica más que suficiente para, unida a la observación participante, haber elaborado una rica etnografía. Cuento además con la información recabada en dos grupos de discusión realizados a lo largo de dos tardes, con una duración de unas cuatro horas cada uno; con cinco participantes el primero y cuatro el segundo, donde flamencos de diversas procedencias geográficas y con diversas inquietudes vitales compartieron sus historias de vida.

En paralelo y, como fuente secundaria de información, he llevado a cabo una fase de documentación que incluye la revisión de programas de estudios artísticos, materiales docentes y conferencias, seminarios de academias, escuelas, tablaos, del Instituto Cervantes, SGAE, Marca España, y otras instituciones. En definitiva, todo aquello que he creído que pudiera enriquecer el objeto de esta investigación, bien porque eran elementos declarados como reconociblemente comunes o, en ocasiones, por las propias demandas de los protagonistas. La expresión “métete en mi Facebook y me ves por allí...” era frecuente, así que ha trabajado también con diferentes redes sociales que albergan innumerables perfiles donde se incorporan otras vidas. Tales perfiles están llenos de vídeos con actuaciones que ya había presenciado con anterioridad, u otros que reproducían filmaciones del antes, durante y después de las actuaciones; tanto en los espacios declarados como flamencos como en los que no. Es precisamente este tipo de material el que se ha utilizado como fuente secundaria, alejándome de la realización de una etnografía virtual. En ocasiones, han sido empleados para iniciar una conversación en diversos contextos o como elemento enriquecedor para mi propio aprendizaje de terminología *emic* que era, por supuesto, necesaria contrastar. En esta línea, se ha prestado particular atención a vías de transmisión de información como programas de TV temáticos y su producción documental y páginas muy visitadas como “flamenco en red” y “flamenco-world”. Obviamente, se han incorporado canales de *youtube* especializados, así como aquellos dedicados a mostrar la vida cotidiana de sus informantes, pues eran habituales en mi trabajo de campo las referencias a este tipo de prácticas que nada tienen de característicamente flamencas, sino que pasan por contemporáneas acciones cotidianas sobre la relación con las redes sociales. Asimismo, el

trabajo con periódicos y películas relacionadas con el campo han sido de gran ayuda para poder entender diversas representaciones *emic* de figuras consideradas comunes.

Por otro lado, sí que he realizado un exhaustivo trabajo documental en lo que se refiere a la documentación relacionada con las políticas públicas como la Ley de PCI (Ministerio de la Presidencia, 2015), leyes de Patrimonio Histórico (MEC, 1987), Estatuto de Autonomía de Andalucía (Ministerio de la Presidencia, 2007) y, en general, las diversas Declaraciones de UNESCO (1989a, 1989b, 2000a, 2000b, 2001, 2003a, 2003b, 2005, 2007, 2010a, 2010b), así como otro tipo de documentos que finalmente no ha incluido en este trabajo pero que han sido interesantes a la hora de informarse sobre las lógicas de otros campos relacionados.

### 4.3. CONTEXTO. GENTES, LUGARES Y TIEMPOS

Con la idea de trabajar los tres niveles que Josep Martí propone en relación a las culturas musicales “formal, representativo e ideológico (Martí, 1996a: 25-26)”, he elaborado un diseño de investigación que distingue tres fases, y que han abarcado un período de alrededor de cuatro años de trabajo de campo. Apunto que el hecho de que haya tres niveles de análisis no está relacionado con la división del trabajo de campo en fases secuenciadas en las que se han obtenido informaciones diferentes, pues estas dimensiones, en tanto que culturales, están entrelazadas y operan simultáneamente.

Una primera fase tuvo una duración de aproximadamente un curso lectivo. El fin era conocer gente para ubicarme y ubicar a los flamencos. Estuvo enfocada en visitas a los tablaos, escuelas de música y el descubrimiento de espacios no formales.

Una segunda fase se centró en relacionarse en profundidad con los personajes seleccionados para incorporarse a los grupos de flamencos en su acción cotidiana, en la adquisición, análisis e incorporación de la terminología y el estudio y la elaboración de las taxonomías *emic*. Parte de la observación participante ha consistido en asistir como alumno durante dos años a clases de “cajón flamenco” por un lado, y “de palmas y compás flamenco” por otro; esto en paralelos con la ya mencionada asistencia a actuaciones, tanto de carácter público, como la convivencia con flamencos que me permitió asistir a interpretaciones privadas. Además, he asistido a otras clases exclusivamente con intención de observar como interesado, y conocer más gente.

A lo largo de estos años mi mirada ha sido educada: cuando creía respondida la pregunta de dónde encontrar flamencos, se ampliaba la diversidad de formas de ser flamencos con nuevas representaciones de los agentes sobre con quiénes, dónde y cuándo se relacionaban con otros flamencos que, *a priori*, no habían sido contempladas. Fue en este firme ejercicio de inclusión cuando descubrí la diversidad de flamencos que son representados y practicados. En tanto que amplí mi red de contactos, fui invitado a otras clases por las personas q había conocido previamente; en particular, clases de cante y de baile en distintas academias.

Una tercera fase está relacionada con la expansión a espacios más relacionados con la producción de lo necesario para la vida de los flamencos pero en los que los flamencos no eran los protagonistas. Por un lado, tiendas declaradas o referidas como especializadas *flamencas*, guitarrerías y otros espacios menos *legitimados* en tanto que no eran considerados por algunos exclusivamente *flamencos*; por otro, entrevistas en instituciones relacionadas con el diseño, elaboración y puesta en práctica de las políticas públicas que afectan a los flamencos como el IPCE, la CAM y el Ayuntamiento

de Madrid, así como otras de carácter más musical como la SGAE o la Fundación Café Cantante para la difusión del flamenco.

La observación en esos espacios y las entrevistas con personajes que han sido considerados relevantes, permitieron entender bajo un nuevo prisma viejas perspectivas que quedaron atrás. Para reflexionar sobre estas realidades distintas, se presenta a continuación a los personajes principales.

En lo referente a individuos, tal y como se ha mencionado, traté de que aparecieran todos los protagonistas que se autodenominaran flamencos y que han aparecido tanto en espacios formales como no formales.

Los protagonistas de estas historias de vida han sido agrupados en colectivos siempre que compartieran un discurso mayoritario pero, tal y como se ha propuesto, se destacará la propuesta individual y sus tensiones con ese discurso mayoritario del colectivo. Así, se podrá conocer a lo largo del trabajo el papel de los personajes anticipados como intérpretes profesionales y amateurs; anticuarios flamencos y anticuarios no flamencos; “guiris”, etc.

En lo referente a instituciones, observadas a través de los discursos y prácticas de sus representantes, estudiamos las relaciones e implicancias de las políticas públicas con los flamencos. Teniendo en cuenta las competencias divididas para “cuestiones culturales” (MECD, 2012), las actividades relacionadas con el PCI se presentaron bajo dos encabezamientos: (i) las instituciones, iniciativas y diferentes medidas implementadas por la Administración General del Estado y (ii) las realizadas por las comunidades autónomas. A nivel nacional, en el ámbito del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, patrimonio cultural inmaterial está protegido a través de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas (Dirección General de Bellas Artes, Bienes Culturales, Archivos y Bibliotecas), adjunto a la Secretaría de Estado de Cultura. Esta Secretaría descarga sus funciones a través de diferentes direcciones adjuntas, tres de las cuales tienen competencias para el patrimonio cultural inmaterial: (1) la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico (Adjunta a la Dirección General para la protección del patrimonio histórico), que es responsable de los registros de interés de sitios culturales, en coordinación con las unidades del Ministerio involucrados en la protección de patrimonio y la aplicación del sistema legal en su lugar para proteger el patrimonio histórico; también es designado como interlocutor de España con la UNESCO; (2) la Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Dirección General Adjunta de Instituto del Patrimonio Cultural de España, es responsable de la salvaguardia y restauración de propiedades inmuebles patrimonio histórico, como patrimonio cultural inmaterial; (3) la Subdirección General de Museos Estatales (Dirección General Adjunta de Museos Estatales).

Hay dos Registros Nacionales del patrimonio cultural de relevancia para el PCI<sup>39</sup>: (1) el Registro General de “bienes culturales de interés”, administrados por la Dirección General Adjunta para la protección del patrimonio histórico: esto sobre todo se compone de bienes muebles e inmueble de

---

<sup>39</sup> España tiene diez elementos inscritos en la lista de representante conforme a informes en este ciclo, de los cuales dos son multinacionales: el Misteri de Elche (incorporado en 2008, después de haber sido proclamado obra maestra Oral e Inmaterial del patrimonio de la humanidad en 2001); Patum de Berga (también incorporado en 2008, después de haber sido proclamado obra maestra en 2005); la lengua silbadas de la isla de La Gomera (Islas Canarias), el Silbo Gomero (2009); tribunales de los regantes de la costa del Mediterráneo español: el Consejo de sabios de la llanura de Murcia y el Tribunal de aguas de la llanura de Valencia (2009); el canto de la Sibila en Mallorca (2010); Flamenco (2010); Torres humanas (2010); la dieta mediterránea (2010, con Grecia, Italia y Marruecos); Cetrería, un patrimonio humano vivo (2010, con Emiratos Árabes, Austria, Bélgica, República Checa, Francia, Hungría, República de Corea, Mongolia, Marruecos, Qatar, Arabia Saudita y República Árabe Siria); y la fiesta de la Mare de Déu de la Salut de Algemesí (2011)” (MECD, 2012)

propiedad, pero también contiene datos relativos al PCI, para el que las comunidades autónomas se comprometen a otorgar alguna forma de salvaguardia; (2) El Atlas de viñedos tradicionales de España y sus paisajes únicos, administrados por la Dirección General Adjunta para el IPCE. Esto desarrolla una metodología actualizada, cuestionarios, fichas y mapas estandarizados de viticultura y sus “paisajes culturales”. Como organismos visibles de las referidas como políticas culturales, en particular para el tratamiento del PCI en el ámbito general estatal, el Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico y el Museo Nacional de Antropología tienen una responsabilidad especial en relación a las colecciones de PCI y elaboración de inventarios de formas culturales *de interés*.

Otras actividades de salvaguardia en toda España son guiados por el Plan Nacional para la salvaguardia del PCI. El Plan prevé la aplicación de un conjunto de programas para el desarrollo de líneas de acción y la ejecución de proyectos orientados hacia la investigación y la documentación, salvaguarda y difusión del PCI. El Plan tiene un horizonte de diez años, con una revisión de los objetivos alcanzados en cinco años. Bajo el Plan se establecen tres programas: (1) investigación y documentación, a través de registros, inventarios, catálogos, Atlas, estudios específicos y planes de salvaguardia específicos; (2) protección de los soportes materiales del PCI, que implica la salvaguardia del patrimonio de bienes muebles e inmuebles asociado a elementos culturales inmateriales y sus manifestaciones; (3) capacitación, transferencia, promoción y difusión del patrimonio cultural inmaterial, realizado por: comunidades locales, regionales, nacionales y transnacionales y las organizaciones culturales; instituciones de exposición; las instituciones educativas y centros de capacitación; agentes turísticos y centros de visitantes de PC; así como los medios de comunicación.

Con particular atención a la educación, el IPCE ha encargado el contenido y el diseño de cuatro unidades didácticas sobre patrimonio cultural inmaterial para los niveles preescolares, primarios, secundarios y bachillerato. Las unidades didácticas será simples para estudiantes y profesores y los materiales didácticos estarán disponibles en la página web del IPCE, específicamente en la sección dedicada al patrimonio inmaterial. Las administraciones regionales llevan a cabo una amplia gama de programas educativos. Por ejemplo, en Andalucía el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) ejecuta programas de educación, sensibilización e información de campañas dirigidas a la sociedad en general, especialmente jóvenes y reúne materiales didácticos sobre el patrimonio cultural inmaterial para los planes de estudios.

En el ámbito de la Administración regional, se menciona una serie de instituciones en diferentes regiones, de los cuales muchas son museos o institutos etnográficos especializados<sup>40</sup>. Cada comunidad autónoma ha asumido un enfoque diferente en la realización de inventarios y asignado diferentes objetivos. Hay dos categorías principales del inventario: (1) inventarios globales que registrar todas las áreas del patrimonio cultural inmaterial de la comunidad autónoma; en diferentes grados, como Andalucía, Cataluña, la comunidad de Madrid, Murcia y Canarias, que han llevado a cabo iniciativas de este tipo; (2) inventarios parciales o fragmentados que analizan uno o varios aspectos del patrimonio cultural inmaterial de una comunidad autónoma, como en Aragón y Castilla y León donde los inventarios y catálogos han sido recopilados. Cada inventario regional tiene sus propios criterios para la inclusión y sus propios procedimientos.

---

<sup>40</sup> Se refiere a que, en relación a la elaboración de inventarios de PC, las referidas como “diferencias históricas, culturales e identitarias entre los territorios españoles” parecen indicar que es más adecuado elaborar los inventarios de PCI a través de los organismos regionales más que a nivel nacional, con la idea de atender a dichas especificidades (MECD, 2012).



La cooperación bilateral, subregional, regional e internacional a menudo se lleva a cabo directamente por las comunidades autónomas bajo los programas: CODEPA (cooperación al desarrollo a través de patrimonio histórico; Proyecto DORNA; proyecto europeo MEDINS concebido en el marco del programa INTERREG III B-MEDOC (espacio Inmaterial del Mediterráneo). Este proyecto pretende implementar políticas de salvaguardia del PCI de la región mediterránea con arreglo a las directrices establecidas en la Convención de 2003.

En lo referente a la promoción de las “expresiones culturales” (UNESCO, 2005), se incluyen aquí espacios de carácter público como embajadas, así como otros suelos privilegiados para este estudio de instituciones de carácter político en el extranjero como, por ejemplo, la figura del Instituto Cervantes (IC). No podemos dejar de mencionar una de las instituciones más relevantes en este campo: el organismo público responsable de todos los derechos de autor y edición de los artistas y editores españoles: la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

### REPRESENTACIONES DE MADRID COMO ESPACIO DE ENCUENTRO DE FLAMENCOS

Los flamencos con los que hemos convivido están diversamente vinculados a la ciudad de Madrid desde hace algo más de un siglo. Las fechas concretas de la construcción de su relato oscilan como en todo trabajo científico, precisamente por la disputa sobre la definición de quién es flamenco, imagen construida en base a las formas culturales que emplee para vivir. Hemos seleccionado inicialmente espacios reconocidos como tal por una gran mayoría para construir la historia desde sus imágenes las historias que representaremos como oficiales de sus escenarios vitales. Lugares comunes típicamente relacionadas con los flamencos de Madrid son los tablaos y la zona del rastro. La zona del rastro y sus alrededores es una de las piezas fundamentales del puzzle flamenco de Madrid por haber acogido los principales locales relacionados con el flamenco profesional de Madrid. Además, es una zona históricamente representada por algunos como residencia de varios reconocidos artistas flamencos. Uno de los discursos mayoritariamente compartidos lo descubrimos de la mano de GM:

“¿Madrid? Madrid es una ciudad muy flamenca, hombre, parece mentira... Están aquí los grandes estudios, los teatros principales, los tablaos... fíjate, ¡los tablaos! bueno, ahora ya no existe, pero aquí apareció lo que podemos entender como el primer *tablao* moderno (se refiere a Zambra). Barcelona también es una ciudad muy flamenca, piensa en todos los [familia flamenca] que se fueron para allá y bueno, ahora también hay varios tablaos por allá, pero Madrid es muy flamenca, hombre (...) fíjate además en la zona en la que estamos... estamos al lado del rastro. El rastro es zona de anticuarios; muchos de ellos gitanos... es bien conocida su afición al flamenco, y sobre todo al cante, claro. No hay más que darse una vuelta y poner la oreja... Es cuestión de tiempo que puedas escuchar cantar flamenco por allí”.

GM (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

Varios de los hechos considerados relevantes para la historia del flamenco oficial por los discursos flamencológicos son también evocados cuando mencionan la ciudad de Madrid. En los debates técnicos parece haber unos *explicativos* orígenes para su presencia en Madrid que pasan por la migración de andaluces a la ciudad, que relacionan lo flamenco con lo popular, lo folklórico y lo andaluz.

Al acudir a las fuentes bibliográficas compartidas por nuestros informantes, de nuevo resulta habitual encontrarse estas representaciones acerca de lo flamenco como cultura, representada como un ente que se gesta y evoluciona. Los relatos de los estudiosos comparten también estas visiones acerca de

cómo los andaluces “trajeron” lo flamenco a cuestras, y lo ponían en práctica allá donde paraban. Pero los andaluces seleccionados para la construcción de esta imagen no hacían su vida pública en cualquier sitio. El discurso oficialista flamencológico explicita que “Ya dentro del siglo XVIII (...) los mesones, posadas, figones, ventas, tabernas, alojerías, botillerías y cafés fueron mayoritariamente los espacios más bien naturales, donde surgió la necesidad vital de reunirse, dialogar, divertirse y hasta hacer un *modus vivendi* con y alrededor de una fiesta donde se cantaba, se bailaba y se bebía” (Blas Vega, 2014; 13).

Efectivamente, asocian los orígenes de lo flamenco hispano a un *modus vivendi* de celebración. Para la construcción de ese escenario, folcloristas costumbristas, historiadores locales, poetas y artistas, dibujan la imagen de un Madrid rompeolas, al que la gente llegaba en busca de oportunidades. El reconocido Demófilo, citado por varios informantes, ya relataba en su citadísima “Colección de cantes flamencos” cómo los cantaores, representados ya como flamencos, se iban haciendo hueco en la ciudad: “En la taberna (...) los cantaores eran los verdaderos reyes, los obsequiados siempre, y aunque pagados a veces, eran escuchados con religioso silencio” (Machado y Álvarez, 1975; 180-181). Mesoneros Romanos señalaba en 1832 al referirse al “ambiente del camino real de Andalucía”, la actual Calle Toledo, la “monótona armonía de los cencerros y campanillas de las bestias, de los jaleos y rondeñas de los zagales” y la cita del *Panorama Matritense* (1835), que dice que “El barbero que rasguea su vihuela a la puerta de su tienda; el corro de andaluces que sentados en el bando de aquel herrador entonan La Caña” (Mesonero Romanos, 1835; 138 y 466). Blas Vega (2006) contribuye a dibujar la estampa describiendo el ambiente de las calles y plazas con la constitución de un movimiento denominado como “flamenquismo”, construyendo una imagen de lo flamenco representada ya con ciertos rasgos canallas, que es compartida por muchos de nuestros informantes:

“En esta [se refiere a la calle Toledo] también hubo todo un antecedente de ambientación y leyenda del flamenquismo, algo de lo que sabía bastante el célebre escritor de folletones Manuel Fernández y González, reflejando en muchas de sus novelas, algunas llamadas flamencas, un ambiente popular de personajes pintorescos y típicos, entre los bandoleros, toreros, gitanos, castizos... (...) Dio cobijo incluso a Antonio Chacón, que vivió y murió en ella (...) Allí ocurrieron destacadas escenas y juergas flamencas, donde seguían vigentes los bailes de candil, costumbre que en Madrid estaba extendida a muchos barrios” (Blas Vega, 2006:80-87).

Esta representación de caballo de Troya que se le da al “camino real de Andalucía”, es también mencionado por Benito Pérez Galdós en sus *Memorias* (Galdós, 1957). En ellas recuerda que “toda la calle [Toledo] es roja, no precisamente por el matadero ni por la sangre revolucionaria, sino por la pintura exterior de las ochenta y ocho tabernas (las he contado) que existen desde la plaza de la Cebada hasta la Puerta de Toledo”. En estos ambientes es donde se encuentra a gusto el compositor ruso Glinka, que estará en España durante dos años, recogiendo canciones y anotaciones que plasmará en su *Cuaderno de música*, y que luego le servirán para sus composiciones que, al igual que las de Falla, alimentarán la exotización de *lo español*. En noviembre de 1845, Glinka escribe a su madre y hermano: “En Madrid vivo tranquilo y agradablemente. Pude encontrar unos cantantes y guitarristas que cantan y tocan a la perfección las canciones nacionales españolas, vienen por las tardes a casa para cantar y tocar la guitarra, yo las memorizo y anoto en un cuaderno dedicado a ello (...) melodías que me impresionan por su originalidad” (Blas Vega, 2006:86-87)”

Una vez más, las referencias a este escenario histórico son un elemento común de la cultura pública canónica, y se refieren a él como un cúmulo de “hechos históricos” que son compartidos, y

relativamente bien establecidos, en las representaciones de un espacio-tiempo canónico que sirve de escenario para estas vidas. GMJ nos muestra los detalles de uno de los discursos mayoritariamente compartidos. Si bien las versiones cambian, los agentes que presenta son de común tratamiento cuando seleccionan las zonas y espacios que les resultan relevantes para instruirme:

“Aquí en Madrid, toda la parte esa de donde está el Candela es el gran barrio flamenco de Madrid. El gran maestro del baile, el Estampío, vivía al lado del Candela, igual que Ramón Montoya. Vienen aquí porque aquí está el dinero (...) Los dos tablaos más importantes son “Los Gabrieles”, ahí en Echegaray, ahí estaba Chacón, que era de Jerez y se instaló allí cuando vino de Sevilla. Entonces, Chacón viene de una tierra genial para dar, pero no para dar a los suyos, porque todos los artistas de Jerez han triunfado fuera de Jerez: o en Sevilla o en Madrid; básicamente en ese orden porque a principios de siglo Sevilla funcionaba todavía pero luego, cuando Chacón se viene a Madrid y se viene a Villa Rosa, todo eso se traslada a Madrid. Ramón Montoya a su alrededor hace que allí se haya ido formando todo lo que es la guitarra flamenca. De baile ha sido importante, pero de guitarra también, siempre que hablemos de colmaos flamenco (que te paguen por tocar). Es fácil, aquí están los artistas más caros porque allí no se pueden pagar los sueldos”

GMJ (Flamencólogo, 56 años. Madrid)

“... y de esta idea se crea el Corral de la Morería. El difunto Manuel del Rey intenta mantener esos cánones y con él todos los demás... Camarón no habría sido Camarón si no hubiera estado en Torres Bermejas con los anticuarios del rastro que son los que le descubren. En ese momento El Lebrijano, Juan Villar, El Turronero, toda esa gente están un poco... digamos que no saldrían por otro lado, pero tenían su propio arte y funciona allí. El señor Casares hizo mucho en esa época por el flamenco”

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

GMJ y SJJ enumeran una serie de intérpretes flamencos reconocidos en el panorama artístico canónico nacional, e internacional. Se empeñan además en ilustrar que viven o habían vivido en la ciudad de Madrid, destacando las zonas en las que han vivido como “barrios flamencos”. Hacen, además, referencia a varios personajes que, sin ser profesionales, participaban del mundillo por estar implicados en la producción de distintos eventos que permitían a los flamencos vivir de sus interpretaciones: son las conocidas iniciativas privadas de los “aficionados”, en este caso, representados por “los anticuarios”, que trataremos en profundidad en siguientes epígrafes, por la importancia que le atribuimos a aquel que produce y presencia la interpretación, con un papel tan necesario como el del intérprete.

Las representaciones sobre esta época se refieren a “un Madrid” que ya no existe en los términos descritos: “el Madrid de los grandes artistas y de los grandes tablaos”. Pero, antes que los tablaos, son los cafés cantantes, en estos discursos, los espacios preferidos por los círculos de *aficionados* para estar con flamencos<sup>41</sup>. Dejando atrás las imágenes de las que la gran mayoría destaca su aspecto de “mucho diversión” en lugares estigmatizados para otra mayoría<sup>42</sup>, la época de esplendor de los

---

<sup>41</sup> “[Al margen de los] cafés líricos y musicales en los que se desarrollarán otros géneros, como canciones, fragmentos de zarzuelas y operetas, bailes, conciertos de pianos, orquestinas (...), la aportación madrileña a la historia del café cantante, en cuanto a locales o escenarios, es superior a la de cualquier provincia andaluza (...) (...) Estos cafés, más de ochenta, nos van a señalar la importancia que tuvieron en las costumbres y en las maneras de divertirse de los madrileños.” (Blas Vega, 2014:17-20)

<sup>42</sup> “A la vista de los escándalos y sucesos trágicos, la apertura, subsistencia y funcionamiento de los cafés o establecimientos de bebidas en los que se celebren espectáculos de canto, baile o representaciones teatrales fuese reglamentada por Real Orden del 27 de noviembre de 1888, firmada por Segismundo Moret (...) que llevaría a otro Real Decreto, firmado por Eduardo Dato, el 12 de marzo de 1900” (Blas Vega, 2014; 221)

cafés cantantes desaparece para los estudiosos en la segunda década del s. XX. Así se refieren además a ello, nuestros informantes:

“Se derrumba la época de los cafés cantantes, y la gente empieza a preocuparse por la pérdida de una forma de hacer –Demófilo, y la carta de García Lorca con Falla...- y el 80% de los artistas emigran de ahí. Las élites andaluzas no sostuvieron este arte, ni tampoco el pueblo llano que estaba en la más absoluta miseria. Así que los artistas, maletita ¡y a emigrar!. Madrid no tuvo más mérito que ese; el aguantar. El traslado de Antonio Chacón es fundamental porque con él viene el resto... Era una especie de patriarca respetado por todos los flamencos”

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Tanto en el resto de España como en Madrid, parecen haber sido afectados por la proliferación de los salones y teatros de varietés en los que, los que tenían que ser entretenidos, presenciaban espectáculos mucho más variado: el de las cupletistas. Es a partir de este momento cuando la historia oficial hace verdaderos protagonistas a los tablaos de la ciudad de Madrid, tanto para la sostenibilidad de ambientes flamencos, como para la difusión de sus músicas. No porque no quisiéramos pasarlo tan bien, sino por motivos de edad, no hemos podido cohabitar con nadie que haya vivido la época de los cafés cantantes; al menos, en esta “su época gloriosa”. Pero nuestra desgracia se ha nivelado con la fortuna de conocer a los usuarios de los tablaos.

“El origen de todos los tablaos se genera desde un individuo que es un judío de Palencia, Antolín Casares, que coge un local por donde está la Bolsa, por la parte de atrás del retiro, la calle Ruiz De Alarcón pone allí un tablao que se llama Zambra, donde se establece una forma de hacer”

GMJ (Flamencólogo, 56 años. Madrid)

Esta época, es construida con multitud de representaciones; tantas, como tablaos ha habido. El discurso es así compartido en un relato en el que aparecen como propietarios de los tablaos, los flamencos reconocidos como canónicos por nuestros informantes<sup>43</sup>. La relativa cercanía geográfica de todos estos espacios, para una ciudad con las dimensiones de Madrid, parece permitir la circulación de intérpretes y de sus camarillas, amigos y familiares, que contribuye a crear un “ambiente flamenco” rememorado por muchos de nuestros informantes. La convivencia de gente que comparte su *afición* por lo flamenco, construye la cultura pública de varios grupos convivenciales de flamencos en la ciudad de Madrid. En particular para este momento histórico, elaboran y comparten un horizonte de referencia en el que, unido al desarrollismo de una España aletargada por el franquismo, protagonizan lo que será posteriormente considerado por los estudiosos como “nuevo flamenco” que, en Madrid, parece echar raíces profundas.

---

<sup>43</sup> Es reconocido por cierto sector mayoritario que “Zambra”<sup>43</sup> (1954-1975) fue el primero que mantuvo una excelente línea artística con su gran cuadro de cante y baile (...), aunque el más famoso de todos ha sido el Corral de la Morería, inaugurado en 1956 por Pastora Imperio y Regla Ortega. A éste le siguió El Duende, propiedad también de Pastora Imperio y Gitanillo de Triana, y en 1960 abrieron las Cuevas de Nemesio, Sacromonte, Las Brujas (hasta 1982) y Torres Bermejas, unido al recuerdo de Camarón de la Isla. En 1961 Arco de Cuchilleros, al pie de la plaza Mayor, actualmente dando preferencia a las sevillanas. Dos años después Soleá, y uno de los más importantes, Los Canasteros, que desapareció lentamente tras la muerte de su dueño, Manolo Caracol, en 1973. A estos les siguieron Villa Rosa (1964), Las Cuevas de Nerja (1964-5), Los Califas (1965), La Escuela, que también se llamó Los Tarantos (1965-6), y Café de Chinitas (1969), todavía en línea preferente en el recuerdo de La Chunga y Serranito, entre otros. En la década de los setenta siguieron abriéndose nuevos locales como Patio de Reyes, El Corral de la Pacheca (1971), que se mantiene, Los Cabaes (1972), Caripén (1973-5), que era de Lola Flores, y la Venta del Gato (1979)<sup>43</sup> (Blas Vega, 2006: 172-5).

En la representada como “época de la revitalización”, no sólo los flamencos seleccionados para este relato están circunscritos a esos específicos ambientes, sino que otros sujetos-no-flamencos, se incorporan a la cultura; entre ellos, el representado masivamente como “universitario”, y se cita el papel del Colegio Mayor San Juan Evangelista, habitualmente citado para recordar la última actuación pública de Camarón. A mediados de los años 50 del siglo XX, los estudiosos destacan una serie de hechos que representan como el impulso que recibirá la difusión de las interpretaciones flamencas, e incrementará las filas de este grupo humano. Destacan como hechos señalados aquellos que son seleccionados para construir el relato oficial mayoritariamente compartido, y que señalamos por ser eventos que varios de nuestros informantes citan, como la edición de la “Primera Antología Discográfica de Hispavox” (1954); la celebración del Concurso nacional de Cante Jondo de Córdoba (1955); la fundación de la primera Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera<sup>44</sup> (1958); y, por último, el considerado por los representados como expertos como el inicio disciplinar técnico de la flamencología y donde aparece por primera vez dicho término: la edición de “Flamencología: toros, cante y baile”, escrito por Anselmo González Climent en 1955.

En su diversidad de detalles, particularidades, historias de vida, aventuras, delitos, amoríos, interpretaciones “por derecho”, fiestas varias, leyendas múltiples y un innumerable espectro de omisiones en los relatos, destacamos los elementos comunes de los discursos que continúan elaborando la cultura pública canónica:

“Después de actuar, claro, te vas a tomar algo con los compañeros. Vamos al [tablao1] o al [tablao2]. Te tomas un par de copas, bueno, dependiendo de quién haya. Si somos nosotros, no te lías mucho. Si hay más gente, pues depende. (-[Yo] ¿Quiénes?) Bueno, pues otros compañeros que están trabajando por la zona, algún amigo que no ves hace tiempo... aunque a veces no hace falta que venga nadie, eh!”  
RM (Cantaor, 47 años. Madrid)

“Hombre, esto ha cambiado mucho. Ahora no es como antes. Antes el público íéramos nosotros también! Había de todo, no sólo guiris. De hecho, guiris casi no había. Había gente joven, como tú, que salía por ahí y eran aficionados. Nos juntábamos todos en el [tablao1], en el [local de ambiente representado como flamenco]... Era muy bonito. Ahora es distinto. Está bien, eh, pero es distinto”  
PC (Guitarrista flamenco, 46 años. Cádiz)

La relación de Madrid con los flamencos parece también fundamentarse en que es la capital administrativa del Estado. Esto significa que no sólo están las principales instituciones de la Administración Pública, sino los teatros y escuelas que han ido articulando la industria artística:

“(…) Se generan los grandes festivales y hoy hay dos muy importantes que son la bienal en Sevilla y poco a poco la Suma flamenca en Madrid; que están compitiendo: Si ves los programas de los

---

<sup>44</sup> La Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces fue la primera Cátedra de Flamencología en España, fundada el 24 de septiembre de 1958, en Jerez de la Frontera, por Juan de la Plata, Manuel Pérez Celadrán, Manuel Ríos Ruiz y Esteban Pino Romero “con el objetivo del estudio, la investigación, conservación, promoción y defensa del genuino Arte Flamenco”

La Cátedra de Flamencología de Granada nació en 1987, una de las más antiguas e importantes de España y conocida como “Mariquilla”, en honor al nombre de la directora y bailaora María Guardia Gómez.

La Cátedra de Flamencología de Sevilla surge en el año 2012, gracias al acuerdo tomado entre la fundación Cruzcampo y la Universidad de Sevilla.

La Cátedra de Flamencología de Córdoba, se encuentra dirigida en la actualidad por Luis de Córdoba, un cantaor y artista, que cuenta una gran cantidad de premios y una amplia discografía. Entre las labores que se realizan en dicha cátedra, está la de ahondar en el tratamiento y formación del arte flamenco, como se ha llevado a cabo a partir de su creación.

primeros momentos de unos y otros... La pregunta es ¿Dónde está el dinero? Los artistas flamencos siempre han ido al calor del dinero y adonde tenían las posibilidades”

F (periodista, 61 años. Madrid)

“El flamenco principal ha estado en Madrid ¿por qué? pues porque es la capital y el flamenco ha ido donde había dinero, así que el flamenco no es de Madrid pero en gran parte sí lo es... ¡pero en grandísima medida! (...) ¡Si lo obviamos estamos obviando al pueblo que lo crea!”

GMJ (flamencólogo. 56 años. Madrid)

Administrada en distritos, y en numerosos trabajos organizada urbanísticamente, bien por rentas o precio del alquiler, u otros elementos objetivados, se han ido construyendo distintas representaciones de la ciudad a medida que aumentaba el número de entrevistas. Estas representaciones que los agentes tienen de la ciudad de Madrid, la convierten en un espacio particularmente interesante a la hora de trabajar la dimensión pública de esta cultura, pues son muy numerosas las historias que conviven en esta ciudad. Se ha destacado de ellas los hechos considerados significativos y agrupado en discursos mayoritarios para representar los recursos distintos de los sujetos:

“-Anda, ¿pero vives por aquí? [estoy sentado en un banco al principio de la calle Embajadores, casi en la plaza del Cascorro]... Vaya hombre, pues esta es una zona muy flamenca... ¡si [intérprete] vive ahí mismo! (señala un portal al principio de la calle embajadores) y Enrique Morente y su familia vivió ahí mismo (señala el edificio de al lado) -[Yo] ¿Pero no viven en Granada? -Sí bueno, ellos vivían entre Granada y Madrid...”

TSM (Bailaor y empresario, 45 años. Sevilla)

“(...) Él me dio la habitación gratis: estuve un mes sin pagar entre que encontraba trabajo y tal. Ya después sí, pero pagaba lo que hoy serían 200€ por una habitación buenísima, y conocí a mucha gente interesante del mundo del flamenco sobre todo... Era en la calle [calle del centro de Madrid], al principio. Justo en frente tiene ahora un piso [reconocido intérprete]... Bueno, ahora creo que lo vende...”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“(...) Claaaro, yo pude venir porque dormía al principio en una habitación en el piso de mi hermana, que sí no, pa qué iba yo a venir aquí... Ella vivía ahí atrás, por la zona de [centro de Madrid]. De aquella estudiaba en [escuela de baile] y, claro, quería un piso cerca. Ahora ya está de nuevo en [ciudad andaluza], con su marido y su hijo”.

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

La zona del rastro de Madrid, perteneciente al centro histórico de la ciudad, es una zona muy relacionada con la vida de cierto sector flamenco. También lo son sus alrededores: la zona de la Latina, Puerta de Toledo y de Tirso de Molina; la plaza de Santa Ana y la zona que dan acceso hasta la Gran vía; la zona de Huertas, Antón Martín y la parte alta de Lavapiés son referencias comunes en las entrevistas y, como tal, es en estas zonas donde se ha realizado la parte principal del trabajo de campo. En ellas se ubican las plazas, esquinas, locales varios, tablaos y academias que los intérpretes, estudiantes y aficionados –en definitiva, nuestros informantes- frecuentan. Como puede verse en el plano que delimita geográficamente las zonas de trabajo de campo, se concentran aquí una cantidad apreciable de instituciones que aparecen en los relatos y las diversas historias sobre actuaciones, conciertos y fiestas flamencas que han tenido lugar en la ciudad de Madrid. Pero, tal y como hemos señalado, no han sido seleccionadas por la cantidad de veces referenciadas, sino por la representatividad que ellos mismos le otorgaban:

“(…) Estos chicos tienen a mi marido como un dios porque mi marido lo vivió muy de cerca y bueno... esta generación ya se va muriendo. A principios de los 70 cogió piso en Sevilla con su mujer de entonces, que era bailaora, y le salió trabajo en el [tablao] a través de [empresario flamenco], que era el empresario de flamenco que mandaba en todo (...) Total, que se viene a [tablao] en la época en la que vienen grandes artistas a los tablaos de Madrid. Trabajó unos años de guitarrista de [reconocida intérprete]...”

MC (Bailaora. 60 años. Boston, EEUU)

“Hombre, y las fiestas en las cuevas del [tablao] son míticas... Ahí ha pasado de todo; por ahí han pasado todos. Ahora creo que ya no funcionan. El ambiente del local ha cambiado mucho pero son muy conocidas... ¡qué te voy a contar! Las conoces, ¿no?”

AF (Aficionado, 46 años. Madrid)

Respecto al flamenco institucional público, el Ayuntamiento y la CAM proponen una amplia “oferta cultural” que invita a visitar museos y lugares considerados con “valor histórico”, así como conciertos, musicales y teatros, en los que es frecuente encontrarse un espectáculo flamenco; la oferta es amplia, tanto en lugares donde disfrutarlo como en formatos de representación y precios. Uno puede disfrutar de un espectáculo en locales más grandes o más pequeños, con un único guitarrista en escena, con un cantaor al que acompaña un guitarrista, de un artista que baile acompañado al cante y al toque, o de un *cuadro flamenco* al completo con baile, cante y toque. Este último formato es el que habitualmente uno encuentra cuando visita los tablaos flamencos.

El tablao es un escenario privilegiado dedicado en exclusiva a representaciones *flamencas* en distintos formatos, con carácter de representación pública en tanto que uno accede como espectador pagando una entrada a un local de carácter hostelero.

El número de tablaos flamencos en el centro de la ciudad de Madrid oscila en torno a diez pues, si bien algunos llevan años funcionando, el número se ha visto alterado por algunas iniciativas empresariales que han abierto y cerrado sus puertas en tiempos considerados de crisis económica; sobre todo, en zonas más alejadas del centro nuclear anteriormente citadas. Respecto a los más citados destacamos el Villa Rosa, Cardamomo, Café de Chinitas, Corral de la morería, La Quimera, Torres Bermejas, Casa Patas, Las Carboneras, Corral de la Pacheca y las Tablas.

Los tablaos no son el único espacio formalmente declarado donde poder encontrarse con intérpretes flamencos. Existen por ejemplo agrupaciones rocieras que se reúnen mensualmente en la Iglesias de San Cayetano y San Millán en Lavapiés, o de San Pedro el Viejo en La Latina, por ejemplo, para celebrar distintas fiestas; y lo hacen habitualmente con música y baile. Es todo un debate en el campo musicológico el cómo gestionar determinados géneros en el campo de la considerada música flamenca pero, aparecen en este trabajo por ellos considerarse como tal.



**Figura 1.** Distintas referencias visuales a lo flamenco en la ciudad de Madrid  
 Izq: Elaboración propia; Dcha: De: <http://www.madrid.org/sumaflamenca/2016/>. Acceso 21 de junio 2017-

Existen además otros espacios que habitualmente suelen tener un público más restringido en tanto que es necesario ser socios del espacio para su disfrute. Si bien, algunas de ellas tienen un carácter más abierto, es el caso de algunas Peñas<sup>45</sup> Flamencas que se organizan en Asociaciones Culturales o Casas Regionales. Una *peña flamenca* es una entidad social formada por una serie de socios *aficionados* que, bien en su propio local, o en bares u otros espacios, organizan conciertos de artistas flamencos. Es común que organicen certámenes temáticos y que otorguen premios que forman parte del circuito profesional formalmente declarado como flamenco. Según [www.deflamenco.com](http://www.deflamenco.com), Actualmente, en la CAM, hay un total de diecinueve peñas censadas como tal:

“Sí, está bien que visites los tablaos. Ahí vas a encontrar todo el flamenco de Madrid, pero deberías también irte por alguna peña... Es un ambiente muy particular. Piensa que son todo aficionados y ahí podrías aprender mucho. Creo que cada vez hay menos, pero alguna queda por ahí... Sé que hay algunas por la zona de Vallecas y por ahí”

GM (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

Es sobre todo “en los barrios” de Madrid donde se encuentran varias de las peñas flamencas a las que GM se refiere. Si bien no las hemos frecuentado como espacios desde donde observar, sí han valido para localizar a gente que entrevistar. Sin la posibilidad de trabajar en ellas, hacemos pues referencia explícita por lo habitual de estos espacios en las vidas de nuestros informantes en contextos varios y por motivos diversos: bien en una conversación en un bar para referirse a una “interpretación magistral” de algún cantaor, bien una charla entre dos bailaoras que, terminada la clase de una escuela, una le comenta a otra “esta tarde bailo en Trabenco”.

Además de los tablaos, otra serie de locales ofrecen también un “espectáculo flamenco” que se aparta del formato común del “cuadro flamenco”. En general, en los tablaos oficiales, el precio de la entrada para presenciar el espectáculo –en aquellos en los que existe la posibilidad de asistir sin cenar-, oscila entre 35 y 45€. En los últimos tres o cuatro años, han surgido escenarios alternativos como el “Torero” o el “Candela” y, recientemente, “La Cueva de Lola” que, si bien iniciaron espectáculos de joven recorrido para intenta captar otro tipo de público, ido consolidando su posición. Aparte de los que hayan tenido lugar en Madrid, la historia oficial del flamenco incluye una colección de artistas y hechos históricos relacionados con concursos y eventos que tienen lugar en suelo español. Pero hay otros que parecen no participar de una localización tan concreta en el



tiempo y en el espacio cuando hacen menciones al campo del flamenco, y el discurso oficial elabora su historia contextualizándolos.

Hemos encontrado en los discursos de los informantes diversas representaciones acerca del espacio que se entrecruzan, generando tensiones relacionados con la localización-deslocalización. Gente más joven y más mayor, más relacionada con la tecnología de las redes sociales o con el patrimonio de sus viajes, o con el capital cultural acumulado en sus estudios, muestra un repertorio de disposiciones más fértil que le permite concebir esas distintas representaciones. Contemplándolas a la hora de elaborar las unidades de observación apuntamos que las paredes de los locales que frecuentaba en mi trabajo estaban más relacionadas con una concepción administrativa acerca del local que con la construcción social y simbólica del tiempo y del espacio que operaba en los flamencos.

Así pues, por un lado, en lo local, si bien los escenarios parecen estar físicamente delimitados en espacios de representación formalmente declarados, a través de las referencias a que el “verdadero flamenco se vive, no se representa”, se descubrirá otra serie de representaciones acerca del espacio y del tiempo que allí se ponen en práctica desbordando el espacio. En lo general, estudié la tensión de prácticas localizadas a una ciudad, región o pueblo de taxonomías *emic* como “escuelas” o “linajes”, con la construcción categorías similares con vínculos de otro orden en tanto que deslocalizados.

#### **4.4. UNIDADES DE OBSERVACIÓN**

El trabajo de campo se ha llevado a cabo en un universo de investigación que ha comprendido varias unidades de observación repartidas por distintas zonas de la ciudad de Madrid. Consciente de que estos espacios y su relación con la evolución de la investigación debían ser continuamente revisitados, se ha discutido en profundidad sobre los grupos implicados y sus relaciones con la idea de habilitar nuevas unidades que permitieran dar cabida a los flamencos que iban siendo incorporados a la investigación. Así, hemos incluido precisamente los espacios donde se reunían como algunas calles y plazas de Madrid, y que, no fueron contempladas, a priori, como espacios flamencos. Uno de los casos más significativos que tardó en ser incluido como unidad, es un locutorio ubicado en la zona del rastro en el que se reunían a sus puertas, por las noches, una serie de personas que aparecían también en espacios públicos formalmente declarados como flamencos, y que eran intérpretes de cantes y bailes en distintos momentos.

A lo largo de estos años se ha trabajado en seis tipos de espacios en Madrid:

1. Tablaos y escenarios formalmente declarados como flamencos: taberna Casa Patas, Cardamomo, Carboneras y Fundación Café Cantante.  
(Observación y nuevos contactos para entrevistar)
2. Locales de copas, tabernas o pubs: El Barco, El Juglar, El Torero, El callejón y El Candela.  
(Observación y nuevos contactos para entrevistar)
3. Clases de cante y baile en Amor de Dios.  
(Observación, observación participante y nuevos contactos para entrevistar)
4. Clases de palmas y compás, y de cajón flamenco en Fundación Café Cantante  
(Observación participante y nuevos contactos para entrevistar)

5. Guitarrería José Ramírez  
(Observación y nuevos contactos para entrevistar)
6. Espacios públicos: plaza Vara del Rey y Cascorro.  
(Observación y nuevos contactos para entrevistar)



**Figura 2.** Unidades de observación en el centro de Madrid

En primer lugar, veremos los tablaos y escenarios formalmente declarados como flamencos. Asesorado por guías turísticas, agencias de viaje y conversaciones en los paseos por el centro de Madrid visité seis tablaos para seleccionar tres de ellos con la idea de llevar adelante la primera fase de la investigación: Cardamomo –que descartamos en las primeras semanas-, Casa Patas y Carboneras, centrando el trabajo de campo prolongado en los dos primeros. Los tablaos de Madrid son espacios de gran interés por cuanto en ellos sucede: la diversidad de públicos, artistas y ambientes que uno puede encontrar los convierten en espacios privilegiados para conocer a gente con muy diversas representaciones acerca del *flamenco* que me fueron llevando a otros espacios donde conocí a otras gentes.

El tablao “Las Carboneras” se ubica en la calle Conde de Miranda, 1, cerca de la plaza de Santiago y del Mercadillo de San Miguel. Por entonces era un espacio relativamente nuevo, promovido por la iniciativa de dos bailaoras que decidieron “meterse a empresarias” y que bailaban allí de vez en cuando... “A base de mucho trabajo consiguieron hacer de esto lo que ves”.

“Ofrece un espectáculo flamenco mientras el público cena”. Hay un cuadro de artistas que va rotando cada dos semanas y en el que rotan uno o dos músicos “dependiendo de si hay giras o actuaciones”. Suele estar conformado por dos guitarristas, dos cantaores, y tres bailaoras más un artista invitado, aunque depende de la semana. Es habitual que conocidos de los músicos u otros artistas participen en el cuadro acompañando, incluso que alguien baile uniéndose a la fiesta.

Hay dos pases de lunes a jueves y los domingos, a las 20:30h y a las 22:30h. El viernes y el sábado hay un segundo pase a las 23:00h. El tablao dispone de unas 15 mesas para cenar montadas mirando al escenario, número que puede oscilar por temas logísticos del restaurante en función del número de comensales que asistan cada noche al tablao.

El tablao Cardamomo está ubicado en la calle Echegaray, en el llamado Barrio de las Letras, el Cardamomo es uno de los tablaos más conocidos de Madrid. Está presente en todas las guías turísticas locales, incluso tienen en exclusiva un puesto informativo en el renovado y frecuentadísimo Mercado de San Miguel. Tiene un funcionamiento similar a las Carboneras cara a la oferta hostelera, pero distinto en términos de espectáculo porque los músicos y bailaores pertenecen a un cuadro que actúa durante toda una semana, al igual que sucede en Casa Patas.

El espacio donde cenan los clientes es de tamaño similar al de las Carboneras. Para acceder a él, hay que atravesar un espacio con barra de bar que, tras el espectáculo, funciona como pub hasta la hora de cierre, por entonces, y dependiendo del día, pasada la medianoche.

El hecho de que al terminar el espectáculo abriera como bar de copas, lo convertía en otro local interesante del que he obtenido información de otro carácter. Este espacio tiene un público relativamente joven que sale por la noche y disfrutan del lugar hasta que cierra. Tiene cierta fama, dado que en el pasado hubieron reyertas entre usuarios declarados como pertenecientes a la etnia gitana pero “hoy ya se ha calmado bastante la cosa”.

El tablao de Casa Patas es el más grande de los tres visitados, con alrededor de 90 mesas. La zona de representación del espectáculo es una suerte de teatro al que, para poder acceder, hay que atravesar el local, en la que algunos clientes cenan antes de pasar. A diferencia de los demás, está abierto durante todo el día y funciona como taberna. Antes no sucedía así, “pero con la crisis económica hemos probado a dar comidas al mediodía”.

El edificio está situado en el norte del barrio de Lavapiés. La taberna y el tablao ocupan el bajo de un edificio que está por completo dedicado a la Fundación Café Cantante, en el número 10 de la calle Cañizares; muy cerca de la plaza de Santa Ana.

Si bien es cierto que los tablaos flamencos son escenarios privilegiados para representaciones flamencas en directo, en los últimos años otros locales se han animado a hacer representaciones en distintos formatos. Apostando por un show de carácter más reducido y mucho más económico (alrededor de 10€ de entrada), han proliferado escenarios cada vez menos improvisados a los que se les da un uso que, antes de la crisis de 2007, no tenían.

La sala “El Barco”, ubicada en la calle que le da nombre en el corazón de Malasaña, ofrece los domingos en “la cueva” un espectáculo “flamenco joven” desde el año 2007. Con guitarrista y cantaor, habitualmente tres bailaoras hacen el cuadro flamenco en el que se van alternando para bailar. Cuando yo lo visitaba la entrada era gratuita pero, a día de hoy, la entrada más económica asciende a 8€.

“El Juglar”, ubicado en la calle Lavapiés, apostó hace unos cinco años por hacer un pequeño show flamenco con un guitarrista, un cantaor y una bailaora una vez por semana. Coincidió con El Barco en el día: los domingos. Pero tiempo después dejó de programarse regularmente para pasar a ser incorporado a la programación de forma no regular. Actualmente, se representa los miércoles un espectáculo de flamenco.

El “Torero”, una discoteca de la calle Cruz que funciona como local de copas, muy cercana a la plaza de Jacinto Benavente, propuso hace cinco años una oferta de “Flamenco low cost” con un formato de un espectáculo de 30’ en el sótano del local. El sótano fue rehabilitado recuperando su “forma de cueva subterránea típica de la zona centro”; convirtiéndose en un espacio que sigue la línea tanto del sótano del Barco como de otros locales de la zona de la Latina que destacan en su presentación el respetar la “arquitectura tradicional” del edificio. En el Torero puede verse un espectáculo también con dos pases y horarios de programación similares al de los tablaos, aunque de duraciones más cortas. El regente del local es la ex pareja de la regente del Cardamomo.

“El Callejón” es un local de copas que está en la calle Manuel Fernández y González, que conecta la calle Echegaray con la plaza de Santa Ana. Está, por tanto, a una calle del Cardamomo. El local es regentado por L -sobrina de una reconocidísima flamenca- y por su marido, SM, un bailaor sevillano que estuvo años bailando en el Teatro Español. Ahora trabaja como director artístico del espectáculo “*Flamenco low cost*” que ofrece el Torero.

“El Candela” es un “local mítico” para los flamencos, y de referencia en la noche madrileña de la zona, pues abre hasta las 5:00h. Sus cuevas, donde han tenido lugar muchas reuniones de flamencos y conciertos continuamente referenciados por varios informantes, son tan famosas como inaccesibles para la mayoría del público. Hace alrededor de tres años que el Candela comenzó a organizar conciertos de flamenco. Tienen lugar sobre las 22:00h y, aunque hoy en día el precio es más elevado (12 €), las representaciones comenzaron con un precio de 10€.

Hay más locales relacionados con el flamenco en esta zona, pero no han sido visitados con frecuencia. A pesar de que el *mundillo* hostelero de declarado ambiente *flamenco* es amplio, los espacios elegidos para convivir con ellos son los anteriormente citados.

“El Amor de Dios” es una famosa escuela de baile ubicada en la planta superior del mercado de Antón Martín. Ocupa la planta entera del edificio y la componen alrededor de 12 aulas donde se imparten clases de cante, de baile y de toque flamenco. Las aulas se alquilan a quien las solicite, así que, a pesar de que es un espacio de ambiente tradicionalmente flamenco, puede uno encontrarse con clases de “percusión africana” o de “claqué”. La dinámica empresarial de la escuela es la de alquilar las aulas por horas. Por tanto, además de clases regularmente programadas impartidas en este espacio por distintas personas, esto es aprovechado por los intérpretes flamencos que viven en, o vienen a Madrid, para impartir seminarios o cursos breves de muy distintos niveles y diversas materias del campo. Recibe cientos de personas diariamente y en la entrada hay un tablón de anuncios donde se ofrecen y se demandan todo tipo de servicios relacionados con el mundo del espectáculo flamenco. Esto lo convierte en uno de los espacios donde más ofertas de trabajo se puede encontrar. La escuela es regentada por un aficionado que conoce a una enorme cantidad de gente que vive de, por y para el flamenco.

En una de las aulas del Amor de Dios, se programan desde hace alrededor de tres años un espectáculo denominado “flamenco en el backstage”; una iniciativa particular en la que ofrece conciertos junto a otros artistas invitados, cantaores, guitarristas, y bailaores, en una sala de ensayos engalanada con espejos, con sillas plegables de madera –alrededor de 50- en la que, en formato acústico, tienen lugar los conciertos las noches de los fines de semana. Cuando se iniciaron, los espectáculos tenían un precio de 9,99€ incluyendo una consumición. Este año 2018, el precio de la entrada puede encontrarse en “atrapalo.com” por 16,99€.

Asistí a clases de cante flamenco con “un maestro del cante” durante 12 semanas el otoño de 2014 como observador no participante. Era un “nivel básico” de cante, y las clases tenían lugar semanalmente los miércoles de 20:00h a 22:00h, en una de las aulas de la escuela Amor de Dios. Alrededor de 12 alumnos conformábamos la audiencia de la clase, que estaba compuesta por todas las edades y procedencias geográficas; había pues, nacionales e internacionales, jóvenes y menos jóvenes. Además, el número de hombres y mujeres estaba equilibrado.

Sentados en sillas, y haciendo un círculo al que el profesor pertenecía, se iban cantando por turno unos versos que él indicaba al principio de la clase, con una melodía fija que también señalaba. El aula era bastante justa para los que allí estábamos y, en las ocasiones en las que no cabían las sillas, alguno de nosotros debía ponerse de pie o sentarse en el suelo.

En el tiempo que por allí estuve, se cantaron distintos “tangos” y también “alegrías de Cádiz”.

También en la escuela Amor de Dios, asistí como observador no participante a clases de baile flamenco durante 6 semanas; dos días por semana, entre junio y julio del 2013. El profesor impartía clases de una hora, de 14:00h a 15:00h, los martes y jueves a unos 20 alumnos, de los cuales tres eran chicos. El aula rectangular estaba revestida por espejos y recorría el lado largo del rectángulo una barra para hacer ejercicios dancísticos. Un lado pequeño del rectángulo, que no tenía espejos, era una ventana que daba a la calle. Era el pulmoncito del aula: a esa hora y época del año, en Madrid suele hacer un calor sofocante. Todo el mundo empezaba a sudar a los cinco minutos de comenzar a practicar; incluido yo mismo, que no me movía de mi esquinada banqueta.

El nivel de las clases era “intermedio”, y se centraban en una serie de ejercicios consistentes en combinaciones de movimientos que incluían giros, idas y venidas, y permutaciones largas y rápidas de las distintas posiciones de los pies –“punta/tacón”-. Los ejercicios formaban parte de una larga coreografía que se ensayaba durante todo el curso y que ocupaba la práctica totalidad de la clase. El entrenamiento de la coreografía era, por lo visto, la rutina de la clase antes de que yo llegara y, según fuentes presenciales, se siguió haciendo cuando ya no estaba. Se bailaba sin música, “al compás” de las gritonas instrucciones del profesor.

La “Fundación Café Cantante” ha sido creada para la “difusión de la cultura flamenca”. Con la taberna de Casa Patas en el bajo, en el primer piso se encuentran la oficina de contrataciones de los espectáculos y las promotoras de nuevas giras, nacionales e internacionales, una biblioteca y una sala reservada para ciclos de conferencias o presentaciones de libros, así como otras salas de ensayo. Estas últimas se reparten por las dos plantas superiores: cuatro salas de ensayo y otras aulas polivalentes, además de otros salones y reservados que pueden alquilarse para celebración de reuniones o presentaciones de libros. En el último piso se encuentra la sala García Lorca, que alberga los ciclos de *cante* que tienen lugar todos los sábados desde el 2013. Con un aforo de alrededor 100 personas “la idea era ofrecer un espectáculo que la ciudad de Madrid no ofrecía. El cante siempre ha

sido considerado como lo más puro, ¿no? Y esto a los turistas les gusta menos... Ellos prefieren que haya baile. Esto es para otros. Todo el mundo está invitado, ¿no? Pero casi todo el público es de aquí”.

Asistí como alumno durante todo el curso 2011/12. Las clases se desarrollaban en el primer piso de la fundación Café Cantante donde fui, durante prácticamente todo el curso, el único alumno; esto me permitió crear un espacio que dio cabida a largas charlas con el profesor. Este tipo de clases suelen grabarse para practicar con posterioridad, así que fue fácil realizar varias entrevistas en profundidad acerca de muchos aspectos<sup>46</sup>.

Asistí como alumno durante todo el curso de 2012/13 al nivel básico de “palmas y compás”. Las clases se desarrollaban en el aula García Lorca del piso superior de la fundación Café Cantante que acabó siendo remodelada para albergar los ciclos de cante. Éramos cuatro alumnos: tres mujeres de alrededor de 65 años, que ya eran amigas entre ellas, y yo. Las clases se desarrollaban en pie, formando una semicircunferencia, seguíamos las instrucciones del profesor que nos enseñaba a “contar el compás para distinguir los *cantes* flamencos”.

Ese curso practicamos “tangos de Granada” y “alegrías de Cádiz”.

La tienda de la guitarrería está situada en la calle Paz número 8, entre la plaza de Jacinto Benavente y la Puerta del Sol, pero el taller está ubicado hacia el norte, al lado del metro de Tetuán. Pasé en la tienda las mañanas de julio de 2014. Esta estancia me permitió contactar con diversos guitarristas de muy pintorescas vidas –en su mayoría extranjeros– que se mostraron muy amables a la hora de compartir un rato de charla, o de conceder alguna entrevista. En un ambiente umbrío y relativamente húmedo, hablé durante semanas con el amable, educado y correctísimo dependiente de la tienda, compartiendo unas mañanas maravillosas en “la mejor guitarrería de Madrid”.

A primera hora de la noche, las plazas Vara del Rey, el Cascorro y las calles de la zona del Rastro se llenan de gente. Es muy habitual encontrarse a flamencos haciendo usos diversos del espacio, y cantando y bailando de manera más informal. Muchas de las noches de observación en tablaos, estas plazas fueron de obligada parada con la idea de tratar, sobre todo, con intérpretes no profesionales o, al menos, de otros *mundillos*. Las estancias tuvieron un carácter particularmente intermitente a lo largo de los años de investigación, pues las paradas se hicieron a lo largo de los años que asistí como alumno a las escuelas.

#### 4.5 DIFICULTADES DE INVESTIGACIÓN

Han sido varios los problemas que han surgido en mi trabajo de campo y he querido dejar constancia de su influencia en mi etnografía.

Lo anteriormente expuesto es el último de los diseños de investigación que ha permitido llevar la investigación a buen puerto pero, esta tesis ha sido reorientada, al menos, en dos ocasiones.

Inicialmente, inicié la búsqueda del Flamenco; del genuino, por supuesto, no me tomaba por menos. El proceso de caer en la cuenta de cómo mis informantes –que privilegiaba, por aquel entonces– me

---

<sup>46</sup> Hubo momentos clave en el curso de esas charlas relacionados con distintas actuaciones que tuvieron lugar fuera de las clases y a las que asistí pero no se han tenido en cuenta para esta tesis por pertenecer a una primera parte del diseño de investigación que se desechó.

llevaban al lugar adonde querían fue largo, desilusionante y, en cierta forma, humillante. Un par de años fueron necesarios para caer en la cuenta que era necesario ampliar la mirada y hacer un buen estudio antropológico. Acompañar a los informantes en una estancia prolongada en el campo durante alrededor de cuatro años, ha permitido describir el juego de negociación, creación, y desaparición de distintos grupos y espacios. Asimismo, ha posibilitado comprobar cómo las diversas dimensiones vitales y los intereses por la supervivencia, por vivir en la cotidianeidad de una capital en crisis, provocan tensiones personales que adeudan compromisos obligados a ser conjugados con diversos órdenes como son el trabajo, las implicaciones éticas y políticas de la acción, vínculos emocionales o elementos de esa índole pero de otro orden. Por ejemplo, algunos de nuestros informantes se declaran como artistas flamencos y otros lo hacen, estrictamente, como artistas profesionales. Veremos cómo los elementos contextuales juegan un papel fundamental en las distintas multiadscripciones a la hora de ubicarse y cómo la crisis económica del 2008 ha cambiado un orden laboral que ha obligado a algunos sujetos a desplazarse hacia otros espacios laborales relacionados con el “mundo del espectáculo flamenco”, en los que antes nunca hubieran participado si no hubiera sido por lo aparentemente lucrativo del negocio. Creer que los flamencos son flamencos, sólo flamencos y nada más que flamencos, -cualquiera que sea el significado de tan disputado término- es una falta que debe asignarse a un antropólogo más torpemente ingenuo que inocente. Como bien me hizo ver un día uno de ellos “no es por el arte, Eduardo, ¡es que tengo tres hijos que alimentar!”

El acceso a los tablaos fue muy sencillo. Presentaba una carta firmada por un catedrático de Antropología de la Universidad Complutense de Madrid que resultó ser llave maestra de todas las puertas. A día de hoy, sostengo todavía que ninguno de los que leyó esa carta tenía muy claro en qué consistía mi trabajo, pero debió parecerles muy normal que un antropólogo quisiera estudiar *el* flamenco, pues me permitieron el libre acceso a prácticamente todos los espacios; espectáculos incluidos., y les estoy muy agradecidos. En una ocasión, en un reportaje para TV que tuvo lugar en una taberna del centro fui presentado incluso como “nuestro antropólogo”... ¡Al fin la Antropología servía para algo! Nuestra relación ha sido larga, y se fue estrechando con el tiempo; lo que no se termina, mejora; y perdura a día de hoy.

Por otro lado, me ha resultado imposible relacionarme con la profundidad que me habría gustado con un buen número de personas que probablemente sean relevantes para el análisis de determinados aspectos que importan a los flamencos. Cierta sector de un numeroso colectivo nunca mostró interés alguno en relacionarse, e incluso impidió mi acceso a ciertos eventos, mostrándose muy celosos de “su arte”. Entre otros detalles, ciertos sujetos robaron “una noche flamenca” mi teléfono móvil, donde tenía almacenado casi un año de trabajo entre audios de entrevistas, fotos y vídeos. A pesar de los intentos por recuperar el material, perdí todo contacto con ellos y, por supuesto, con los materiales de trabajo. El cuaderno de campo quedó cojo, así que tuve que abandonar no sólo una interesantísima línea sobre la etnificación, sino otras que vertebralmente la atravesaban en la redacción de las fichas analíticas.

Como se ha mencionado, el grueso del conocimiento que he podido generar, ha surgido de la información de conversaciones con personas con las que me entrevistaba días después de haberlas conocido. Lamentablemente, su paso por la ciudad de Madrid era en ocasiones tan ajetreado que, en alguna ocasión, ha habido que reducirlo a conversaciones telefónicas, lo que no ha permitido ser

empleada como información de primera mano, y este tipo de información sólo ha sido utilizada para poder ponerse en contacto con otras personas. El hecho de poder decir que “he hablado con GM y me ha dicho que cree que debemos tomar algo para conocernos” ha sido una gran ayuda para llegar a más de un personaje particularmente relevante. Si bien me topé con gente más dispuesta y otra menos colaboradora, algunos flamencos eran particularmente celosos de su tiempo. Esto ha hecho que se abortara también alguna línea abierta a partir de algunas entrevistas, que necesitaban ser contrastadas con prácticas a las que nunca tuve acceso. Además, las recomendaciones de las que al principio me serví para poder ir abriéndome camino, me ubicaban en una posición con respecto a otros agentes que no supe evaluar a tiempo... El ir “de parte de” acabó abriendo tantas puertas como cerrando otras, y muchas de las que se abrieron acabaron también desechadas, pues las entrevistas eran un regalo para mis oídos: justo me contaban lo que quería oír y, de repente, me sorprendía una vez más hablando con el informante mejor informado. Este es el motivo principal que ha hecho que se descarten algunas entrevistas realizadas sobre todo en el primer año y medio de investigación. Es cierto que gracias a determinados flamencos pude acceder a círculos que nunca me habría imaginado pero, con el paso del tiempo, dependiendo de con quién hablaba, tuve que invisibilizar el rastro de por dónde había llegado hasta allí. Si yo mismo elaboraba estrategias de invisibilización... ¿cómo no lo iban a hacer ellos?

Tal y como se ha descrito, las entrevistas han tratado de ser siempre lo menos dirigidas posibles. El precio de esta apuesta es que en varias de las entrevistas no supe encaminar los temas que realmente interesaban... Decidiéndome entre si cortar el hilo de la conversación y reenfocar el asunto, o dejar que la conversación fluyera por si surgía algo enriquecedor, el tiempo de charla transcurría. En demasiadas ocasiones elegí la segunda opción, sin la posibilidad de tratar determinados temas que probablemente fueran de más interés que el resultado final obtenido. Sin embargo, esto que en su día era un problema, pasó con el tiempo a ser fuente de importantísimos datos: había temas fundamentales de los que nadie hablaba y que aparecieron en las partes más informales de las conversaciones cuando lograba que la conversación fuera lo suficientemente larga para que apareciera. Por consiguiente, lo que por un lado era una situación problemática tras el análisis de los discursos por una aparente falta de datos, dio paso a ser precisamente la fuente de información que reenfocó mi trabajo: la diversidad de *flamencos* que uno podía encontrarse en la ciudad de Madrid parecía ser un problema para la convivencia... ¿por qué?



## CAPÍTULO 1

# LAS CULTURAS DE LOS FLAMENCOS

“Los músicos negros de Estados Unidos tienen que quitarse el sombrero ante esos chicos. Charlie Parker y la gente como él, y la gente como yo, lo llevamos en la sangre y de alguna manera tiene que salir. Pero esos chicos no. Ellos tuvieron que trabajar, estudiar, escuchar, trabajar más aún e incorporarlo por el camino. Se supone que hemos progresado mucho, pero en este país la gente que siente algún respeto por el jazz es la que puede ganar pasta con esa música. Siempre conservaré en la memoria aquella noche berlinesa, cuando escuché a esos chicos en su pequeño club (eran unos chicos con auténtico swing). Me quedé hasta las seis de la mañana, y el autocar salía a las ocho.” Berlín, 1954.

**Billie Holiday.**

Extracto de su autobiografía, *Lady sings the blues* (1956)

“Music is never about anything. Music just is.  
When we ask, what does it mean? Then, we are asking a very hard question”

**Leonard Bernstein**

en *What does music mean?* (1958)

En este capítulo estudiaremos lo flamenco como construcción cultural, es decir, como un campo social y simbólico. Entendido como *cultura musical* (Cruces, 2001), lo flamenco es construido por todos los sujetos que lo viven, piensan y sienten, así que, detallaremos el juego social y simbólico con el que conviven los flamencos, en el lugar y momento de nuestro este estudio.

En este análisis antropológico, trataremos a los flamencos con criterios distintos de los que habitualmente son definidos y/o clasificados por buena parte de los discursos de otros espacios disciplinares como los históricos, musicológicos, folcloristas o artísticos. En general, estos saberes han elaborado sus conocimientos sobre las formas culturales flamencas con principios teóricos y metodológicos que no compartimos, dado que manejan representaciones sobre ellas que consideramos excesivamente inferentes y prejuiciosas por no haber contado de primera mano con

sus protagonistas para fundarlas, y atienden por ello a intereses disciplinares que no persiguen nuestros objetivos. Primeramente, se elaboran al margen del estudio de la diversidad de prácticas y representaciones con las que los flamencos viven y sienten; además, los flamencos y grupos afines seleccionados para su estudio, responden a criterios que heredan y reproducen mecanismos de inclusión y exclusión grupal en los que no priorizan el estudio de la diversidad de sujetos que las ponen en juego para vivir. Frente a esto, evitamos estudiar en sí mismas las formas flamencas de individuos y grupos para tratar con los sujetos que las ponen en práctica.

Con esta propuesta epistemológica, ponemos en cuestión la pregunta fundamental acerca de los sujetos protagonistas de las culturas flamencas ¿quiénes son los flamencos? para, seguidamente, preguntarnos cómo, en base a qué y con qué sentidos, se organizan para vivir de las formas en que lo hacen. Además, para producir un conocimiento verdaderamente antropológico acerca de la gente, construiremos a los diversos sujetos flamencos con la objetivación de sus discursos y prácticas, siempre que validen sus representaciones sobre lo flamenco como una cultura musical con la que viven, piensan y sienten. En base a estos criterios describiremos, por un lado, la diversidad de *intérpretes* y creadores, profesionales y no profesionales, así como las relaciones que entre ellos se establecen. Por otro, estudiaremos grupos distintos de no-*intérpretes* denominados como *comunes*, con la idea de otorgarles un sentido amplio de existencia que los incluya activamente en la práctica de lo flamenco; a pesar de su aparente no participación activa, veremos que tienen un papel imprescindible en su eficaz constitución.

Estas denominaciones responden a categorías de análisis que no deben, sin embargo, entenderse como comunidades complementarias diacríticamente construidas, sino como tipos de posiciones sociales que serán ocupadas por distintos sujetos aunque, en ocasiones, de forma simultánea. Ambos grupos establecerán relaciones simbióticas que los convierten en elementos mutuamente constituyentes para que la práctica cultural tenga sentido y efecto vital.

Con la idea de precisamente describir este reparto de posiciones, estudiamos el juego relacional de sus grupos convivenciales con una segunda clasificación dentro de la anterior. Calificamos como *canónicos* los rasgos, atributos o características que una serie de discursos asignan a individuos y a grupos para relacionarlas con figuras reconocidas y respetadas por un sector mayoritario de la ciudadanía, siempre en base a sus particulares representaciones y prácticas de lo flamenco. Además, serán *heterodoxas* las asignadas a individuos y grupos relacionadas también con figuras de éxito, pero que son reconocidas solamente por discursos minoritarios dentro del mismo grupo convivencial -aunque no por ello menos influyentes- y también, simultáneamente, por los discursos mayoritarios de *otros* grupos convivenciales; es decir, por otros sectores de la ciudadanía que se organizan en base a *otros* criterios para convivir de la forma que consideren apropiada. Proponemos este tratamiento no como un procedimiento de consideración hacia *otros* flamencos que “saben menos de flamenco”, sino para reflexionar y objetivar la diversidad cultural de la cultura pública flamenca en la ciudad de Madrid, tanto desde el punto de vista *etic* como *emic*, contemplando la dimensión privada de esta cultura musical<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Todos los flamencos con los que hemos convivido son legítimos productores y reproductores, gestores e innovadores de sus culturas flamencas, de la misma forma que lo hacen los que ocupan las posiciones más potenciadas, visibilizadas y reconocidas por los discursos oficialistas de lo flamenco. En el análisis de sus subjetivaciones, cuando hablemos de estas posiciones, nos referiremos al juego de las características atribuidas por otros y gestionadas por uno mismo, y no a propiedades esenciales que *a priori* posean, pues por alguien habrán sido previamente atribuidas. No contemplamos, por

Las características que canonizan se atribuyen a flamencos que pueden definirse como tal, y viven con formas culturales ya canonizadas. Las heterodoxas son asignadas a posiciones que ocupan flamencos considerados menos cultos, pues “no entienden”, o “entienden menos” y son representados por ello con formas consideradas menos densas. Frente a las canónicas, desde posiciones heterodoxas no se tiene la capacidad de densificar las formas y canonizarlas. Dicho esto, no a todos los canónico parecen corresponderles posiciones desde las que ejercer el poder canonizante sobre las formas flamencas; aunque sí que es habitual, sin embargo, que haya una posición para todo sujeto canónico en la creación canonizada. Como veremos, el proceso de canonización de las formas flamencas es un asunto complejo que no sólo depende de su propia posición. Por otro lado, las características que heterodoxizan ciertas posiciones no coincide en la mayoría de las ocasiones con la autopresentación del sujeto, salvo en situaciones particulares que estudiaremos con interés por cuanto de líquidas se tornan nuestras categorías.

Tal y como anticipamos, las clasificaciones en torno a *poseer* más o menos sustancia cultural, o basadas en nociones *emic* que, efectivamente, asignan más densidad a unos sujetos que a otros, y a unas formas culturales más que a otras, son posiciones sustancialistas de visiones jerárquicas de la cultura que deconstruye nuestra etnografía. Por ejemplo, cuando hablemos de posiciones de *artistas* calificadas como *canónicos*, no nos estamos refiriendo a los conocidos como “flamencos puros” - fieles a lo que cierto sector considera una doctrina ortodoxia flamenca-, ni con *heterodoxos* nos referimos a no-flamencos, artistas no auténticos, o “impuros”; tampoco las gentes de otros países, o de zonas no representadas como *típicamente* flamencas, son ubicados exclusivamente en posiciones calificadas como heterodoxas<sup>48</sup>.

Este tratamiento de lo flamenco evita por tanto una clasificación tipológica de sujetos, ya que, ni unos ni otros de los que pasamos a presentar existen científicamente. Responden únicamente a herramientas de análisis tipológicas que nos resultan útiles para cumplir con los objetivos de este estudio y que, a pesar de estar bien definidas, no sirven para establecer isomorfismos unívocos que hablen por ellos. El acto orgánico, cambiante y fluido de vivir, no permite relacionar monolíticamente

---

tanto, una asociación inmutable entre la posición y el sujeto, pues cuando el papel sea reasignado en base a diversos criterios, el sujeto podrá cambiar su lugar en base a su agencia; en esta línea, es imprescindible para completar nuestro análisis el estudiar y describir su empoderamiento en esas posiciones, que gestionará según lo consideren oportuno. Las favorables o desventajosas consideraciones que sin su análisis se concedan a una atribución, están relacionadas con condiciones objetivas que no coincidirán necesariamente con las que le otorgue su protagonista, pues serán subjetivadas de formas diversas por cada uno de los flamencos; incluso por un mismo sujeto, en el orden de la multiadscripción grupal (Sayad, 2002) que nos permitirá construir este sujeto plural (Lahire, 2004). Es cierto que, debido a los numerosos grupos de flamencos con los que hemos convivido estos años, se hace inoperante contemplar lo micro-específico de cada acción subjetivante y, para resolverlo, hemos construido discursos *etic* con los que visibilizar sus prácticas y representaciones mayoritarias contemplando, incluyendo y trabajando, la relación de las dimensiones culturales pertinentes en los pliegues de lo social (Lahire, 2004) que permitan describir y comprender el entretejido social y simbólico en el que viven (Cruces, 2001; Martí, 1996a, 1996b).

<sup>48</sup> La asignación de estas posiciones no sólo dependen de la nacionalidad aunque, efectivamente, es algo que inmediatamente lo pone a la cola de muchas puertas a las que va a llamar. Lo que nos permitió profundizar en el concepto de heterodoxización, es precisamente el estereotipo que ellos representan para muchos canónicos, así como la figura que recíprocamente representan para ellos los canónicos, y que nos descubrió otras formas de ser flamenco que tiraron nuestros propios prejuicios. Fue precisamente la convivencia con estos, y otros heterodoxizados de vidas transnacionales -algunos pertenecientes a élites no reconocidas en Madrid-, lo que produjo una inversión paradigmática. Comprendimos el prototipo que representan los canónicos para los demás, tanto nacional como transnacionalmente, y que es tan deseado y beneficioso para algunos, como odiado y perjudicial para otros. Bien porque viven en Madrid, o bien porque han venido a la ciudad una temporada, su incorporación a este trabajo ha logrado ampliar nuestra visión sobre los flamencos hasta comprender la verdadera escala en la que se relaciona este grupo humano: mundial.

claros y contorneados perfiles de flamencos, pues sus prácticas cambiarán en el tiempo y el espacio. Es por ello que esta caja de herramientas relacional que ponemos en práctica, huye de análisis estructurales totalizantes y universalistas para resaltar su carácter específico y localizado.

## 5.1 INTÉRPRETES

### 5.1.1 ARTISTAS

Como protagonistas de una cultura musical, los flamencos cantan, componen, tocan y bailan. La habitual separación de estas formas de hacer, es difícilmente sostenible en la práctica pues, cuando un intérprete compone un tema, inevitablemente, de una forma u otra simultanea el tocarlo, cantarlo y, en ocasiones, bailarlo. Así pues, empleamos estas acciones en un sentido tan amplio como no diseccionable para decir que, en lo flamenco, es habitual el discurso evaluativo de la práctica performativa en términos de cantidad de “*arte*” acorde a complejas relaciones de estas acciones. Las representaciones acerca del “*arte*” en la interpretación cultural flamenca como elemento clasificatorio son tan diversas como los intérpretes, y son tratadas por ellos mismos como un ejercicio de diversidad en algunos grupos, y de jerarquización cultural en otros. El dispositivo *emic* con el que se diseñan estos contornos es el que posibilita a su vez jerarquizar a las personas por “entender” o “no entender” de flamenco.

Relacionado con el conocimiento de ciertos códigos que organizan la práctica de lo flamenco, nos preguntamos desde nuestro marco teórico por la canonización de estas prácticas, y decimos que “entender” o “no entender” es empleado por sus protagonistas para organizarse en sus relaciones vinculantes por clasificar sus formas de ser, de sentir y de pensar como más cultos o más incultos. Éste es el más frecuente esquema organizativo que aparentemente agrupa a los sujetos que “no entienden” como un grupo uniforme, al obviar la viabilidad de otras representaciones y prácticas flamencas. El discurso canónico mayoritariamente compartido se construye precisamente con la propuesta de que determinados artistas interpretan con prácticas heterodoxas, que son inevitablemente representadas por una estereotipada incultura; posiciones que obvian, por un lado, la diversidad del grupo de los que “no entienden”, así como las subjetivaciones diversas que construyen otros discursos; no ya por ser considerados alternativos, sino por estar absolutamente desprovistos de cualquier “*arte*”. Por otro lado, las relaciones de poder que heterodoxizan y canonizan las prácticas y representaciones en juego. Respecto a esto, las formas canónicas son aquellas que vienen caracterizadas por ser las puestas en práctica por los artistas canónicos del flamenco, y no al revés; aunque esta aproximación no es compartida por la mayoría de los sujetos canónicos con los que hemos convivido. Para ellos, lo flamenco parece tener un *carácter* propio particular y unívoco que les permite saber lo que es y lo que no es flamenco, y obvian al hacerlo el proceso de canonización de las prácticas que consideran esencialmente caracterizadas. Esta flamenquidad de las músicas es detectada por “un sonido” que las caracteriza y que se construye al margen de su interpretación. En una de las clases de cante, el profesor explicaba con una guitarra en la mano:

“¿Veis?, la melodía va así, y así (tararea)... la letra da igual, se la pone cada uno; lo importante es entonar bien esta parte y esta parte para que se reconozca. Una persona que no la haya oído nunca creerá que es todo igual porque en la tonalidad flamenca está todo muy cerca, pero es como un aria: tiene sus partes, ¿veis? (...) En el momento en que cambies una nota ya es otro cante, pero mientras no cambies estas dos esto suena a flamenco aunque esté mal hecho... aunque esté mal hecho no puede ser otra cosa que flamenco ¿veis? Así se cantan estos cantes”.

JF (cantaor flamenco, 49 años. Oviedo)

Si lo flamenco tiene un sonido representado como propio, el uso de las técnicas de ejecución seleccionadas para ejecutarlo con propiedad, así como los esquemas armónicos y compases melódicos que definen “la tonalidad flamenca”, son información privilegiada con la que van construyendo el considerado como flamenco musical ortodoxo; matices estilísticos aparte. Para el discurso canónico mayoritario, “el flamenco está ahí”, y “hay que hacerlo sonar”, “dejar que salga”, y se hace en base a unas leyes compartidas por algunos, que hacen que todo “suene a flamenco aunque esté mal hecho”. Estas normas son numerosas y, como veremos, se emplean para clasificar las músicas a las que se les atribuye dicho carácter: son conocidas como “cantes” o “palos”, a las que se refiere JF “en el momento en que cambies una nota”. De la misma forma que lo advierte en el aspecto armónico-melódico, sucede con los elementos de carácter exclusivamente rítmico: la percusión. En mis clases de cajón flamenco, eran constantes las referencias al “compás interno” de lo que estábamos tocando:

“Mira, esto va en tres y tiene que sonar a tres... Tienes que hacer que suene a tres aunque esté escrito en seis por ocho. Piensa que cuando estés tocando con alguien, cuando haga su falseta él va a estar contando en tres... Tú si quieres haz ese matiz [se refiere a un detalle que intenté hacer mientras tocábamos y no pareció gustarle. Me explica:], pero el tres tienes que cerrarlo. Cierras la bulería y ya está, vuelves a contar doce, pero siempre piensa en el tres. Vamos, un, dos, tres, un, dos tres,... toca, toca... ¿Ves? ¿Ves cómo lo pide? Y si lo pide tienes que dárselo”

MV (profesor y músico profesional, 42 años. Madrid)

MV no sólo trata de transmitir el “carácter” impar del compás de la bulería, sino también que, se hiciera lo que hiciera en la interpretación, el carácter ternario debía estar siempre presente para apoyar y no confundir al guitarrista, que compartirá las mismas claves al suponer que “entiende” -en esas clases estábamos practicando el tocar acompañado-. Además, el “diseño rítmico” obligaba a hacer figuras a contratiempo, pues “hoy todo el mundo toca arriba. Ya sé que es difícil, pero el flamenco hoy es así, macho. Siempre arriba”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> “Tocar arriba”, o “a contratiempo”, o “a la contra”, son términos sinónimos -y antónimos de “tocar abajo”, “a tiempo” o “a tierra”-. Son expresiones utilizadas por los músicos para referirse a la acentuación de un momento que hace resaltar unas partes frente a otras. Esto provoca un efecto no esperado, y de alguna forma contradictorio, que asalta por no provocar la sensación de reposo a la que parece inducir la melodía: la ejecución rítmica se aparta deliberadamente de una tensión melódica para causar efectos distintos según el estilo que uno esté tocando. Apuntamos aquí que, cuando uno toca percusión, se considera mayoritariamente más difícil tocar a la contra -arriba- que a tiempo -abajo-. Si bien esta afirmación puede ser discutida estilísticamente por músicos habituados a tocar músicas de otros países, me baso en que muchos de los métodos de carácter “avanzado” para aprender a tocar batería y percusión, son precisamente colecciones de ejercicios que trabajan patrones rítmicos que ejercitan técnicas “a la contra”, con la idea de dominar prácticas difíciles, y emplearlas como herramientas para provocar autónomamente distintas impresiones. Sin embargo, esta información técnica no propone que haya una única forma de hacer pues, evidentemente, siempre se dan márgenes, o micromárgenes, para “tocar en tres”. Este tipo de consideraciones son precisamente las que no unifican al artista canónico; imposibilitan la existencia de un Sujeto, y permiten una serie de discursos que constituyen la diversidad del campo de la interpretación de las músicas representadas como flamencas.

Nos preguntamos de dónde surgen estas atribuciones esenciales que hacen al flamenco ser lo que es, y cómo sabe uno al hacer música si está interpretando flamenco. VD, un músico profesional considerado por el discurso canónico mayoritario como “un joven flamenco”, nos introduce en lo que él mismo representaba como “la dimensión musical del flamenco”. Al igual que en cualquier otro campo artístico, también en lo flamenco la discusión sobre las formas musicales y su estética es habitual. Sin embargo, no nos centraremos en ella salvo lo necesario para estudiar cómo los artistas las emplean y las transforman, pues este estudio se centra en las consecuencias de la diversidad de sus usos. Con la cita que presentamos a continuación no tratamos aquí de dar voz al “informante mejor informado”, sino que consideramos relevante el testimonio explícito por desplegar uno de los discursos mayoritarios del flamenco musical canónico, pues VD. es un artista que “entiende” y participa de las formas canónicas:

“En el flamenco hay tres cosas: las letras, el compás armónico y las falsetas. Las letras las cantan los cantaos que tienen unas melodías hechas; no son invariables a menos que tú compongas una letra, aunque hoy en día se suele componer por tangos y por bulerías, pero las soleás, por ejemplo, hay la soleá de Alcalá, soleá de Triana, la soleá por la... y la diferencia que hay entre cada una de ellas es la melodía, que ya está hecha y no se puede tocar... Es como si con la melodía de una canción de Phil Collins se escriben diferentes letras pero siempre es la misma melodía (...) El compás tiras el del palo que se toque. Si tú oyes por soleás siempre oyes que el guitarrista empieza haciendo una cosa que es lo que dice la gente “esto es una soleá”, y a eso se le llama el compás; el compás armónico. El compás métrico tiene 12 tiempos, pero el compás armónico son dos o cuatro compases rítmicos, ¿no? Aparte están las falsetas que son las melodías cortas que normalmente suele componer el guitarrista que antaño se utilizaban para que el cantaor respirara. Entonces, entre letra y letra, para que el cantaor descansase, en vez de estar todo el tiempo dando el compás del palo que toque, que puede ser un coñazo, pues sobre esa armonía va desarrollando una melodía y te vas saliendo un poco de la armonía, ¿no?”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

Este discurso de carácter musicológico es habitual en artistas que han estudiado en escuelas de música y tecnifican las prácticas y representaciones culturales -las escuelas oficiales dan lugar a uno de los grupos convivenciales más visibles para la práctica de las culturas flamencas-. El vocabulario específico del campo y el uso de las taxonomías *emic* bien diferenciadas, son un elemento común entre los que “entienden”, pues conocen los códigos formales de la praxis canónica. VD describe sus representaciones sobre algunas formas musicales, y desarrolla el discurso de un teórico musical culto, *ilustrado*, que detectamos, por ejemplo, en su análisis del compás melódico. Proponen cosas que no se puede cambiar porque “la melodía ya está hecha y no se puede tocar”, plantean representaciones musicales *rígidas* que no se plantean variar por ser elementos sustantivos para muchos de los canónicos por ser precisamente estas prácticas y representaciones así ordenadas, las que codifican el “contenido cultural” que otorgan entidad a cada pieza; por eso, “en el momento que cambies una nota ya es otro cante”. Estas representaciones y prácticas pertenecen a intérpretes instruidos en grupos convivenciales vinculados con instituciones musicales a las que, como fuente cultural, o como puente de inmersión cultural, se les asigna un intenso poder para simbolizar el canon flamenco con el que construyen figuras de valor que diseñan y refuerzan lo que consideran eficaz para su práctica. Estas instituciones pueden ser desde un conservatorio flamenco a una familia de reconocido “linaje”, aunque aparecen también en otros grupos convivenciales que describiremos más adelante. En cuanto a la instrucción musical, y frente a estas posiciones más conservadoras, existe otro discurso propio de posiciones atribuidas a artistas que consideramos menos rígidos a la hora de transmutar

esta información codificada y que, minoritariamente, son también considerados canónicos en cuanto a sus prácticas. Son los intérpretes de escuelas de “música moderna”, donde la formación musical y la propia posición de intérprete tienen otras representaciones porque “las cosas evolucionan”:

“Hombre, sí que la bulería es así, pero es así ahora.. antes el compás no era tan... tan así. Ahora marcamos aquí y aquí y aquí, y la velocidad también es muy importante pero antes era todo el tiempo en tres. Marca así, un dos tres, un dos tres, un dos tres... ¿ves? Sólo eso. Ahí cabe lo de ahora, eso es todo; las cosas evolucionan.”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

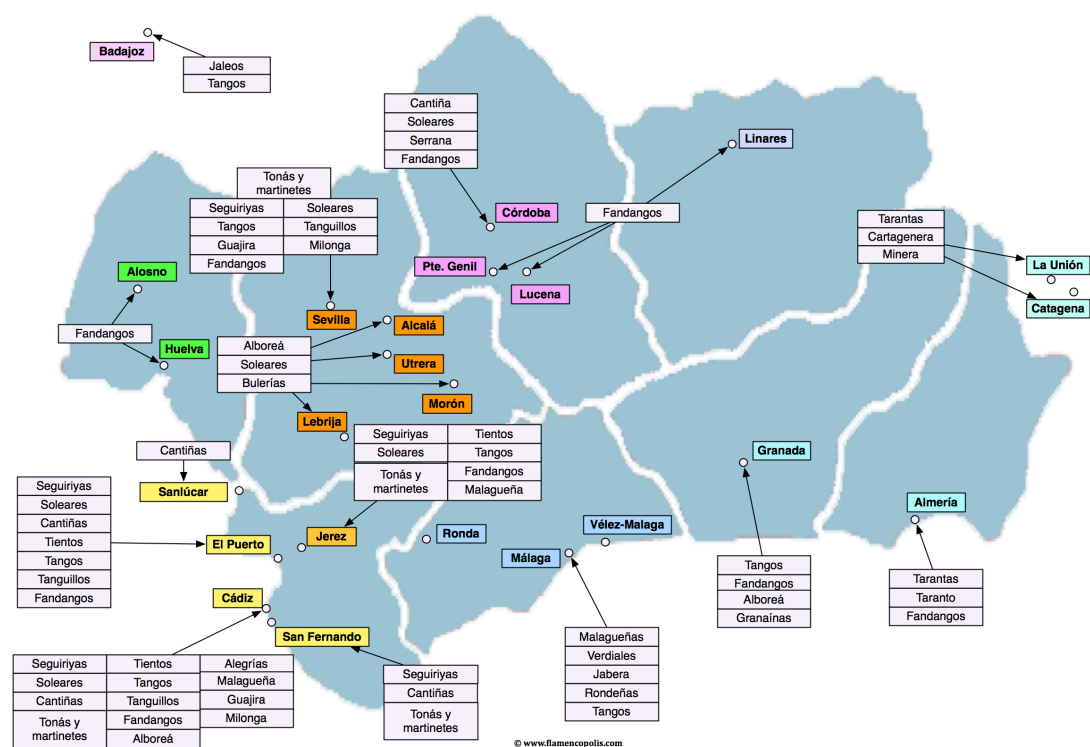
MRP muestra aquí una relación con sus prácticas musicales que dejan la puerta abierta a posibles cambios. Esta representación aparentemente más flexible, tendrá un papel fundamental como elemento de desencuentro a la hora de relacionarse con cierto sector de los flamencos que trabajaremos más adelante.

Siguiendo con VD, en su discurso hace referencia también a representaciones sobre formas musicales de prácticas canónicas construidos mediante procesos de etnificación cultural. La noción de *áreas culturales* es un elemento muy habitual en el mundo de los flamencos con las que asignar ciertas prácticas y representaciones a ciertas zonas geográficas. Las taxonomías del cante representan todo un corpus teórico acerca de la organización vital, y codifican toda una cosmovisión flamenca que parece ser el resultado de años de -una- Historia flamenca. A estos mapas cognitivos se les asigna un importante poder en la organización cultural y, en tanto que el canónico se construye en base a sus prácticas, esto trae consigo una serie de corolarios. El primero de ellos es que los canónicos presentan mucha resistencia a la hora de permitir innovaciones, bien sean la incorporación de nuevos registros musicales, o bien ejecuciones apartadas de “las escuelas” que parecen constituirlo como lo que es. Este orden cultural es mayoritariamente representado y puesto en práctica precisamente para todo lo contrario: apaciguar cualquier posibilidad de reformulación del isomorfismo forma(estilo)-sujeto-zona geográfica, que pueda provocar que las cosas, incluidos los sujetos que ocupan esas posiciones, “dejaran de ser lo que son”. Como decía un reconocido canónico andaluz, “cuando los cantes no son consistentes llega la fusión. Y cuando llega la fusión, todo se pierde”<sup>50</sup> (puede verse en las Figuras 3 y 4 *típicas* clasificaciones *emic* canonizadas).

Además del característico “sonido flamenco”, estos códigos culturales operan también a la hora de elaborar el también particular “compás” rítmico, con sus métricas y versos. Esto es precisamente a lo que MRP se refería anteriormente al hablar sobre la bulería, uno de los cantes flamencos más difundidos. De la misma forma que JF mostraba cómo con determinado intervalo tonal de la escala – se refería a lo conocido en teoría de la música *clásica* como modo frigio-, podíamos identificar un cante, VD revela que también el ritmo es utilizado para hacerlo; pues la música transcurre al ritmo que le marcamos con el “compás”.

---

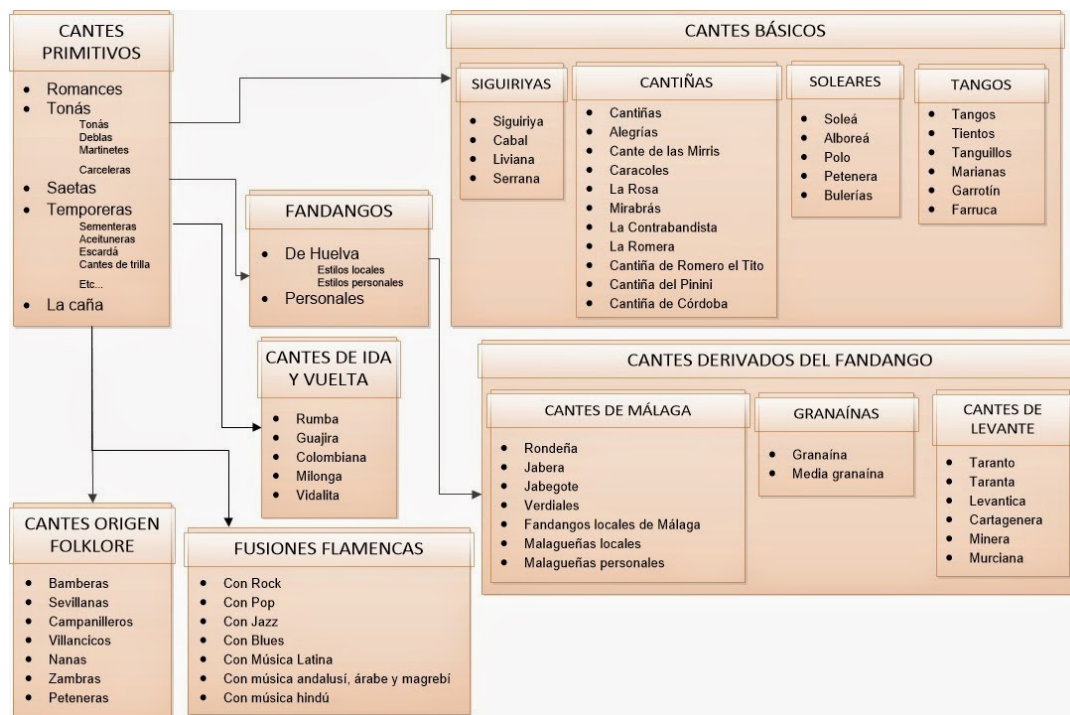
<sup>50</sup> Son habituales las discusiones estilísticas de resistencias al cambio y sus consecuencias, en trabajos de carácter flamencológico, en los que se discute si es mejor para *el flamenco* tomar parte por unos o por otros (Blas Vega, 2006; Steingress 2004b; Guiguere, 2005; Labajo, 1997...). Por supuesto, estas eternas discusiones que se juegan con elementos como “la pureza” y “las raíces”, la “tradición” y la “modernidad”, o lo “auténtico” y lo “propio”, visibilizan las diversas representaciones acerca de las distintas formas de ser flamenco, y son el reflejo de los continuos cambios socio-económicos con los que viven. Estas transformaciones personales, objetivadas en sistemas de valores culturales (Sanmartín, 1999) no sólo atañen a lo flamenco, pero presentamos la discusión como acotada para darle toda la especificidad a nuestro estudio cultural.



**Figura 3.** Cantes o palos, asociados a distintas zonas geográficas.  
De [www.flamencopolis.com](http://www.flamencopolis.com). Acceso: el 17 de julio de 2017.

VD hace notar, además, cómo operan en estos discursos representaciones y prácticas que destacan la funcionalidad orgánica de las formas de hacer, y que las naturalizan al referirse al uso de “las falsetas” cuando precisamente resalta su utilidad para que “el cantaor respirara”. Esta funcionalidad, no es una información que VD suministre de forma específica en el curso de la entrevista porque apropiado en ese contexto consideró ofrecer una explicación. Los canónicos se resisten a cambiar porque asignan a las formas con las que lo construyen precisamente eso: una representación algebraica que pierde el sentido en cuanto se altera. Una de los dispositivos culturales que VD pone aquí en práctica que nos lo indica es precisamente que las cosas tengan un sentido práctico por, y para la interpretación. Hacemos notar que, en este tipo de discursos, el haber sido creado para que el flamenco “respire”, confiere al uso de la falseta un sentido total a esa práctica. Este sentido único y necesario es empleado para descartar otros que, sin embargo, muchos otros discursos le asocian.





**Figura 4.** Clasificación de los palos o cantes del flamenco.

De [www.comandotaranta.com](http://www.comandotaranta.com). Acceso: el 17 de julio de 2017

Las expresiones “aunque esté mal hecho” de JF y “¿ves cómo lo pide?” de MV son discursos en los que la música se representa y practica desde paradigmas estructuralistas que, como proponía Gaddamer, hace que unas notas llamen a las otras. Algo *ex machina* que concreta la estética, parece dar las instrucciones de por dónde orientar la melodía, en base a unas lógicas particulares en las que “la inspiración” dará las claves para encontrar un ancho camino por el que transitar la obra. Como principio metodológico, consideramos estas representaciones esteticistas como el resultado de un proceso histórico característico de un grupo humano que le aporta toda su especificidad y que, codificadas e historiografiadas en teorías sobre la música denominada “clásica” por la ciudadanía ilustrada, estos códigos rítmico-armónicos son los elementos de los que se valen los artistas para componer músicas que consideran flamencas. En base a estas normas, elaboran, concretan, diseñan, y organizan en términos formales, la dimensión musical del flamenco canónico. Como tal construcción social, y con la idea de estudiarlas científicamente, ponemos en cuestión el carácter universal con el que los canónicos defienden sus taxonomías desde estas posiciones estético-universalistas, y con las que naturalizan sus discursos y producciones culturales. Al presentar el producto cultural como acabado, cerrado, y “cabal”, nadie se preguntará por su proceso generador. Los estudiosos flamencólogos y folcloristas canónicos son los que de sacarán de dudas a los flamencos y curiosos con un pasado oficial construido con claroscuros, que ilustra con figuras canonizadas y heterodoxizadas las formas apropiadas de ser, de sentir y de pensar. Es así como el flamenco canónico se presenta como una producción cultural completa.

Existen varias taxonomías *emic* de clasificación de estas normas rítmico-armónicas (ver figuras 3 a 8). Todas ellas constituyen la clasificación toponímica de los cantes y palos de flamenco, a la que antes se refirió en parte VD y en la que, el hecho de que la ejecución distinta de un compás en términos melódicos –como mostraba JF–, o rítmicos –un golpe desplazado hacia otro momento de la ejecución–, hacen que un cante ya clasificado como tal, se convierta en otro. Contrariamente a lo que pudiera

Aspecto Rítmico/ Aspecto Armónico	Modo Mayor (Suena alegre)	Modo Menor (Suena triste)	Modo Flamenco Y Bi-modal (Suena español)
Binario/Cuaternario	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Tanguillos*</li> <li>Colombianas</li> <li>Zapateado</li> <li>Garrotín</li> <li>✓ Rumba*</li> </ul>	Farruca Milonga Vidalita	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Tangos*</li> <li>Tientos</li> <li>Taranto</li> <li>Mariana</li> <li>Zambra</li> </ul>
Ternario	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Sevillanas*</li> </ul>	Campanilleros	<i>Fandangos libres</i> <i>Fand. de Huelva*</i> <i>Fand. Abandolaos</i>
Amalgama I: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Alegrias- Cantinañas*</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Soleá</li> </ul>
Amalgama II: 3+3+2+2+2	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Guajira</li> </ul>	Poteneras	<ul style="list-style-type: none"> <li>Soleá por bulerías</li> <li>✓ Bulerías*</li> </ul>
Amalgama III: 2+2+3+3+2	Cabales		Sigüiriya Liviana

**LOS TONOS DEL TOQUE FLAMENCO CLAVES Y MODOS RELATIVOS**

POR ARRIBA		POR MEDIO		TONO DE GRANAÑA	
ARMADURA	ARMADURA	ARMADURA	ARMADURA	ARMADURA	ARMADURA
MOD. FLAMENCO <b>MI</b>	MOD. FLAMENCO <b>LA</b>	MOD. FLAMENCO <b>SI</b>	MOD. FLAMENCO <b>LA</b>	MOD. FLAMENCO <b>SI</b>	MOD. FLAMENCO <b>SI</b>
MOD. MAYOR <b>DO</b>	MOD. MAYOR <b>FA</b>	MOD. MAYOR <b>DO</b>	MOD. MAYOR <b>FA</b>	MOD. MAYOR <b>DO</b>	MOD. MAYOR <b>DO</b>
MOD. MENOR <b>la</b>	MOD. MENOR <b>re</b>	MOD. MENOR <b>re</b>	MOD. MENOR <b>re</b>	MOD. MENOR <b>re</b>	MOD. MENOR <b>mi</b>

TONO DE TARANTA		TONO DE RONDEÑA		TONO DE MINERA		TONO DE RE #	
ARMADURA	ARMADURA	ARMADURA	ARMADURA	ARMADURA	ARMADURA	ARMADURA	ARMADURA
MOD. FLAMENCO <b>FA#</b>	MOD. FLAMENCO <b>DO#</b>	MOD. FLAMENCO <b>DO#</b>	MOD. FLAMENCO <b>SOL#</b>	MOD. FLAMENCO <b>SOL#</b>	MOD. FLAMENCO <b>SOL#</b>	MOD. FLAMENCO <b>RE#</b>	MOD. FLAMENCO <b>RE#</b>
MOD. MAYOR <b>RE</b>	MOD. MAYOR <b>LA</b>	MOD. MAYOR <b>LA</b>	MOD. MAYOR <b>MI</b>	MOD. MAYOR <b>MI</b>	MOD. MAYOR <b>MI</b>	MOD. MAYOR <b>SI</b>	MOD. MAYOR <b>SI</b>
MOD. MENOR <b>si</b>	MOD. MENOR <b>fa#</b>	MOD. MENOR <b>fa#</b>	MOD. MENOR <b>do#</b>	MOD. MENOR <b>do#</b>	MOD. MENOR <b>do#</b>	MOD. MENOR <b>sol#</b>	MOD. MENOR <b>sol#</b>

MOD. FLAMENCO		MOD. FLAMENCO		MOD. FLAMENCO		MOD. FLAMENCO	
MI (p. arriba) - <b>FA#</b> (taranta) - <b>SOL#</b> (minera) - <b>LA</b> (p. medio) - <b>SI</b> (granaña) - <b>DO#</b> (rondeña) - <b>RE#</b> (ref)	MOD. MAYOR	DO (p. arriba) - <b>RE</b> (taranta) - <b>MI</b> (minera) - <b>FA</b> (p. medio) - <b>SOL</b> (granaña) - <b>LA</b> (rondeña) - <b>SI</b> (ref)	MOD. MAYOR	DO (p. arriba) - <b>SI</b> (taranta) - <b>DO#</b> (minera) - <b>RE</b> (p. medio) - <b>MI</b> (granaña) - <b>FA</b> (rondeña) - <b>SOL#</b> (ref)	MOD. MAYOR	MOD. MENOR	MOD. MENOR

El diagrama ilustra la familia del flamenco, comenzando con la división en **Formas andaluzas** y **Formas importantes**. Las formas andaluzas incluyen Sevillanas, (Campanilleros), Trilleras, Peteneras, (Marianas) y Formas andaluzes. Las formas importantes incluyen Rumba, Garrotín, Guajira, Farruca, Milonga y Formas importantes. A continuación, se divide en **CANTE FLAMENCO** y **CANTE JONDO**. El cante flamenco se subdivide en Cádiz (Alegrias, Cantinañas, Tanguillos, Tientos, Tangos, Bulerias, Cantes festeros) y Málaga (Verdiales, Malagueñas, (Jaberas), Granada (Granadina, Media granadina). El cante jondo se subdivide en Huelva (Bulerías, Cantes festeros) y Levante (Fandangos, Minera, Taranta, Cartagenera, Serrana, Liviana, Cables). El cante jondo también incluye (Caña), (Polo), Soleá, Martinete, (Debla), Saeta, Tonás, Siguriya y Banderas.

```

graph TD
    A[FLAMENCO] --> B[Formas andaluzas]
    A --> C[Formas importantes]
    B --> D[Sevillanas]
    B --> E["(Campanilleros)"]
    B --> F[Trilleras]
    B --> G[Peteneras]
    B --> H["(Marianas)"]
    B --> I[Formas andaluzas]
    C --> J[Rumba]
    C --> K[Garrotín]
    C --> L[Guajira]
    C --> M[Farruca]
    C --> N[Milonga]
    C --> O[Formas importantes]
    D --> P[Cante Flamenco]
    D --> Q[Cante Jondo]
    E --> P
    E --> Q
    F --> P
    F --> Q
    G --> P
    G --> Q
    H --> P
    H --> Q
    I --> P
    I --> Q
    J --> P
    J --> Q
    K --> P
    K --> Q
    L --> P
    L --> Q
    M --> P
    M --> Q
    N --> P
    N --> Q
    O --> P
    O --> Q
    P --> R[Cádiz]
    P --> S[Málaga]
    P --> T[Huelva]
    P --> U[Granada]
    R --> V[Alegrias]
    R --> W[Cantinañas]
    R --> X[Tanguillos]
    R --> Y[Tientos]
    R --> Z[Tangos]
    R --> AA[Bulerías]
    R --> AB[Cantes festeros]
    S --> AC[Verdiales]
    S --> AD[Malagueñas]
    S --> AE["(Jaberas)"]
    T --> AF[Bulerías]
    T --> AG[Cantes festeros]
    U --> AH[Granadina]
    U --> AI[Media granadina]
    Q --> T1[Huelva]
    Q --> T2[Levante]
    T1 --> AJ[Bulerías]
    T1 --> AK[Cantes festeros]
    T2 --> AL[Fandangos]
    T2 --> AM[Minera]
    T2 --> AN[Taranta]
    T2 --> AO[Cartagenera]
    T2 --> AP[Serrana]
    T2 --> AQ[Liviana]
    T2 --> AR[Cables]
    Q --> AS["(Caña)"]
    Q --> AT["(Polo)"]
    Q --> AU[Soleá]
    Q --> AV[Martinete]
    Q --> AW["(Debla)"]
    Q --> AX[Saeta]
    Q --> AY[Tonás]
    Q --> AZ[Siguriya]
    Q --> BA[Banderas]
  
```

[illegible]

90

Por ejemplo, al margen de evaluaciones interpretativas, se otorga una fundamental importancia a los pulsos marcados, ejecutados o no, con palmas, “abiertas” y “huecas”, golpes con los nudillos en las mesas, gritos, taconazos, y todo aquello que pueda contribuir a sonar en la consolidación ordenada de una interpretación colectiva; incluso a pesar de que, aparentemente, haya una intención individual en la interpretación por parte de un único artista. Esto hace que, aunque matizamos la siguiente afirmación de la misma forma que lo hicimos con la de “tocar a tres”, las cosas, todas las cosas presentes, deben ir “al compás”. En una ocasión, en clase de compás y palmas, el profesor se refería a una alumna de la siguiente forma:

“No, no, es hasta aquí. Aquí tienes que parar, ¿ves? [Da una palmada fuerte]. Los tangos de Granada son así; cantas dos enteras y en la tercera paras. A ver [comienza a cantar invitándonos a que le acompañemos haciendo con un gesto con la cabeza] ...Los gitanitos de la Vera Vera Cruz.....Los gitanitos de la Vera Vera Cruz... Se han quedao a oscuuuuras por no teeeeneeeeer luz [alarga unas sílabas y acorta otras]... ahora en la tercera repites y paras las palmas pero sigues cantando y entras después... [la alumna lo ejecuta, y lo hace bien]: ¡Eso es! Así se cantan estos tangos. Si no, ni tango, ni Granada, ni nada...”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

En otro contexto, en una conversación informal en un bar con un guitarrista profesional, tras una actuación:

“Si bueno, es que el compás de la bulería y de la alegría realmente es el mismo, pero en la bulería suele acentuarse aquí [golpea con los nudillos en la barra con un volumen brutal] y en la alegría aquí [repite el golpeteo]; y bueno, la bulería se toca más rápido, claro, por eso antes le marcó así el cierre [taconeas] si no, despista al guitarrista, macho.”

CM (Guitarrista, 36 años. Salamanca)

Las prácticas en las que se presta particular atención a la ejecución, tanto para no confundir el palo, como para no inducir a error a aquellos con los que se toca, es representada muy favorablemente entre los canónicos. Forma parte de un código de comportamiento con el que codifican una suerte de manual de buenas prácticas para “saber estar” que dará que hablar más adelante pues, como es de esperar, todos consideran que “hay que saber estar” y, en tanto que no es la única, nada más lejos de la realidad. El hecho de obviar la representación mayoritaria sobre la puesta en práctica de este código *est-ético*, es el responsable de que no alcancemos a comprender el conflicto que pueden suponer la simultaneidad de distintas prácticas para los canónicos más “sentíos”. En el caso de las instituciones canonizadas, a través de un discurso de aparente exclusivo estilismo técnico-musical, se despliega todo un repertorio de advertencias y recomendaciones que los canónicos comparten como formas apropiadas para comportarse en la interpretación: una celebración de carácter conjunto en el que los otros juegan también un papel fundamental.

Además de los que tocan y cantan, también hay posiciones canónicas para los que practican la danza; los bailaores canónicos son los que comparten el discurso mayoritario de la representación canónica acerca de este código, y que va configurando la forma de bailar representada como adecuada. En las clases de baile de nivel básico, era continua la referencia a este tipo de indicaciones trans-musicales, codificadas en instrucciones técnicas de ejecución. Algunas de ellas se realizan con músicos en directo –habitualmente guitarristas-, y las recomendaciones del profesor de cajón se percibían también en los de baile. Un día, practicando una coreografía para una “alegría”, el profesor indicaba:

“Aquí, es justo aquí donde paráis. En la alegría se hace así: tenéis que esperar la llamada de la guitarra. Cuando llama contáis un dos, un dos tres, ¡¡ahí ya empezó!!, ahí atrás, ¿vale?. Venga, vamos a hacerlo...”

BF (Bailaor, 25 años. Jerez)

Con este tipo de instrucciones sobre qué hacer performativamente en cada momento de la interpretación es cómo en las escuelas oficiales, y otras instituciones, enseñan el camino de la canonización, y nos preguntamos por qué para la construcción del canon performativo de estas culturas musicales son tan importantes los *otros*. ¿Qué hay acerca del peso de lo colectivo en este tipo de interpretaciones? Traemos a colación un pasaje de una entrevista con MRP donde hablábamos sobre su carrera profesional, y en la que podemos interpretar la información codificada relacionada con este tema:

“... un poco porque lo que yo quiero hacer no lo voy a poder hacer, y en muchos tablaos digamos que hay un cuadro y tienes que tocar con ese cuadro... A mí me encanta tocar, eh, me encanta tocar para baile. A mí no me gusta el baile, pero creo que todo el mundo debería tocar para baile una temporada: hay que saber de todo.”

MRP (Músico de flamenco, 39 años. Granada)

A lo que se refiere MRP con “tocar para baile” organiza toda una forma de interpretación grupal, y tiene lugar cuando varios intérpretes ejecutan una pieza en la que la persona que baila dirige la acción: ahí “manda el baile”. Todos los participantes miran a los pies de la persona que baila pues, tal y como nos indicaba anteriormente CM, sus movimientos son señales indicadoras de las entradas y salidas de partes regladas que van configurando la obra, así como la intensidad de la ejecución de las mismas; el guitarrista, el cantante y los palmeros están entonces “tocando para baile”. Mediante los juegos del diseño rítmico que el que baila dibuje con el taconeo –dependiendo del cante, el “zapateo”–, serán los elementos con los que se construya “el aire” de la interpretación.

Además de tocar para baile, en el flamenco canónico también se toca para cante; un toque particular que tiene igualmente sus propias lógicas y que son puestas en práctica de forma más diversas todavía. De hecho, en el discurso de los canónicos, la acción de cantar es habitualmente representada como “la forma más pura de expresión flamenca”, así como todo aquello relacionado con otros intérpretes cuando “tocan para cantar”. Esto convierte también al “toque” en una disciplina en la que hay que saber cómo tocar para cantar, tocar para bailar, tocar para solo, etc.

## LO “JONDO”

En el imaginario compartido, los momentos vitales trascendentes está relacionadas con interpretaciones de cantaores en las que, dependiendo de lo que se cante, de quién lo cante, y del contexto donde tenga lugar, “la emoción puede desbordarse”. En la representación mayoritariamente compartida por los flamencos canónicos, el acto de cantar es la forma cultural que más “contenido cultural” tiene (UNESCO, 2005); esto es, la más densificada por el paso del tiempo. Estas posiciones son, a su vez, respaldadas por el discurso de los técnicos que, respecto a la importancia que los canónicos dan al cante y a la acción de cantar, las teorías son diversas, y están

relacionadas con elementos trascendentes donde operan los mitos canónicos. Varios son los discursos al respecto, pues es uno de los temas más tratados en la investigación histórico-musicológica. En general, apelan a que el cante es “lo primero” y, por tanto, “lo genuino”, que “encierra la pureza de lo flamenco”, y otro tipo de representaciones:

“La flamencología viene considerando como los cantes más primitivos a los llamados cantes sin guitarra, grupo que componen las tonás, los martinetes, carceleras y debla; cantes vinculados a la fragua de los gitanos, y prácticamente desconocidos en el siglo XIX, siendo Demófilo el primero que se ocupa de ellos en extensión” (Blas Vega, 2006; 31).

Nos referimos brevemente a lo que, en este discurso, son mayoritariamente representados como hitos a este respecto: el “concurso de cante jondo” de Granada del 13 y 14 de junio de 1922<sup>52</sup>, así como la conferencia impartida por Federico García Lorca meses antes, el 19 de febrero de 1922, en el Centro Artístico de Granada con el nombre “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo”<sup>53</sup>, ya que, tanto por su contenido orientado hacia la conexión con “lo popular”<sup>54</sup>, así como por las figuras de poder que rodean los símbolos empleados, son referencias fundamentales con las que se construye la Historia oficial de lo flamenco que presenta su olimpo al relacionar al actualmente representado como “flamencólogo”, Antonio Álvarez Machado, Demófilo - padre de Antonio Machado-, a Federico García Lorca -que escribe en 1921 su segundo libro de versos,

---

<sup>52</sup> Según los fondos de la Fundación García Lorca,

“Promovido por Falla, Lorca e Ignacio Zuloaga, y apoyado por el Ayuntamiento de Granada, aquel concurso tenía varios objetivos: marcar la diferencia entre el cante jondo – de orígenes antiquísimos, según Lorca y Falla—y el cante flamenco – creación, según ellos, más reciente—; ganar respeto para el cante jondo como arte; preservarlo de la adulteración musical y de la amenaza de los cafés cantantes y la ópera flamenca; premiar a los cantaores no profesionales, y demostrar la influencia que habían tenido el cante, el baile y el toque jondos no sólo en la música española, sino también en la francesa y la rusa. El concurso fue un atrevido intento de conectar el arte musical de Andalucía con el arte “universal”. La fórmula estética de Falla – “de lo local a lo universal”—iba a fijarse para siempre en el corazón de su joven discípulo”.

De <http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx>. Acceso: el 18 de julio de 2017.

<sup>53</sup> En la representación *emic* de los estetas de lo flamenco oficial, este texto cobra una suerte de papel de piedra Rosetta que “marca la diferencia entre el flamenco y el cante jondo”, y que, ya entonces, buscaba “sus orígenes” en la India:

“Las diferencias esenciales del cante jondo con el flamenco, consisten en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo XVIII.

El primero, es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades; el segundo, es un canto relativamente moderno, cuyo interés emocional desaparece ante aquél. Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia. Es decir, el cante jondo, acercándose a los primitivos sistemas musicales de la India, es tan sólo un balbuceo, es una emisión más alta o más baja de la voz, es una maravillosa ondulación bucal, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual, y abre en mil pétalos las flores herméticas de los semitonos. El cante flamenco, no procede por ondulación, sino por saltos; como en nuestra música tiene un ritmo seguro y nació cuando ya hacía siglos que Guido d’Arezzo [Se refiere a un monje benedictino italiano que vivió entre los siglos X y XI, y que puso los nombres do, re, mi, fa, sol, la, si, a distintos tonos musicales.] había dado nombre a las notas. El cante jondo se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y la fuente. Es, pues, un rarísimo ejemplar de canto primitivo, el más viejo de toda Europa, que lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales. El maestro Falla, que ha estudiado profundamente la cuestión y del cual yo me documento, afirma que la siguiriya gitana es la canción tipo del grupo cante jondo y declara con rotundidad que es el único canto que en nuestro continente ha conservado en toda su pureza, tanto por su composición, como por su estilo, las cualidades que lleva en sí el cante primitivo de los pueblos orientales” (García Lorca, 1922).

<sup>54</sup> Efectivamente, lo flamenco es hoy representado como “un arte popular con vocación universal” (UNESCO, 2010c), “un arte popular hecho por profesionales” más o menos reconocidos, como “el arte de los pobres”, “nuestras músicas”, o “la música del pueblo”, etc.

“poema del cante jondo”, publicado en 1931-, a Manuel de Falla, a Juan Ramón Jiménez y, en general, la conocida como “generación del 27”<sup>55</sup>.

Lorca es una de las figuras de poder más citada por nuestros informantes. Tiene varios trabajos acerca del tema flamenco. En particular, destacamos las conferencias “Arquitectura del cante jondo” y “Teoría y juego del duende”. Esta última, pronunciada en el Círculo de Amigos del Arte de Buenos Aires en 1931, es un lugar preferencial de reflexión sobre una de las figuras mitológicas de los flamencos: “el duende”, empleado por muchos artistas para delegar en él su agencia en las interpretaciones<sup>56</sup>.

Respecto a lo que se siente en el momento de la interpretación, en el discurso canónico mayoritario cada cante tiene además emociones ya asociadas que deben ser correspondientemente expresadas mediante la interpretación. Así, los intérpretes convierten en momentos trascendentes las ejecuciones de los “martinetes y las seguriyas”, tanto más, en cuanto estén interpretadas por canónicos reconocidos en sus comunidades por “tener gran *jondura*”<sup>57</sup>; en nuestra experiencia, son incorporados a este repertorio los referidos como “cantes libres”<sup>58</sup>. Estos mismos artistas intercalan los “momentos de intensa emoción” con representaciones consideradas menos intensas -en tanto

---

<sup>55</sup> Se conocen por ejemplo las reflexiones del poeta Jorge Guillén acerca del hombre como ser armónico, la relaciones entre música y erotismo en la poesía del malagueño Manuel Altolaguirre, la concepción del silencio como elemento constitutivo del discurso musical en Emilio Prados, la amistad profunda y sincera entre Lorca y Falla, la correspondencia asidua entre este último y Gerardo Diego... (Sedeño, 2008).

<sup>56</sup> En las representaciones relacionadas con la interpretación, el duende opera como un eficaz dispositivo cultural empleado para materializar la relación con el misterio; como aquel innombrable que consigue que algo produzca “una fuerte emoción”. Pone nombre, en definitiva, a aquello que “no se puede explicar”. “Ese poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”, tal y como se refirió Goethe para hablar de las capacidades interpretativas de Paganini (Lorca, 1931). Estas representaciones manejan otras figuras, como la del “ángel”, que son representadas con similares facultades. La literatura sobre estas figuras es numerosísima. Como uno de los elementos de exotización de lo flamenco, es difícil leer algo que no se refiera, antes o después, a este dispositivo cultural. García Lorca se refiere a él como “duende”, “musa” y “ángel”; Mairena “razón incorpórea”, etc. Si bien las representaciones son diversas, suele estar asociado al inexplicable misterio de la inspiración. En las representaciones y prácticas de nuestros flamencos, asosiegan las tensiones de lo inexplicable. El discurso de los flamencos alrededor del *misterio*, de lo telúrico, de lo genuino y ominoso del origen del cante, potencian sobremanera la representación más romántica y ensoñadoras del artista flamenco.

Con perspectivas menos historicistas y formalistas, otros discursos atribuyen al análisis de la acción una importancia no contemplada. Cantar es también estudiado como un acto performativo en el que, la acción ritual del cantaor, es representada como un “acto de purificación” del cante (Steingress, 2004). Los flamencos reconocen el proceso de densificación que lleva a cabo el cantaor cuando es practicado por sujetos que ocupan posiciones de artistas que, en su atribución canónica, son considerados más densos. Representados de formas diversas, son los canónicos que más “entienden”: bien por “anciano”, por “andaluz”, por “gitano”, o por las tres cosas a la vez. En esta línea, Steingress acierta en parte al decir que “los conflictos en torno al cante, el objeto de la polémica, no se debe tanto a su evolución artística sino al papel que la sociedad le otorga con respecto a la identidad cultural”. Decimos “en parte”, porque no compartimos el concepto de “identidad cultural” tal y como él lo emplea en sus publicaciones (Steingress, 2002, 2004a y 2004b).

<sup>57</sup> Ya hemos visto que el cante “jondo” está construido en el discurso canónico como los momentos más solemnes de la interpretación. Suele admirarse la particular ejecución de los cantaores “de delante”, sobre todo por parte de “los aficionados”, o de “los que entienden”. “Tener gran *jondura*” está relacionado en nuestro análisis con, por un lado, la capacidad del sujeto para densificar las formas que habitualmente interpreta. Por otro, en tanto que “*respeto* y vela por el cante”.

<sup>58</sup> Algo que caracteriza a los cantes libres, es que es precisamente el intérprete el que marca el tiempo de ejecución: el compás desaparece, y no hay normas temporales a seguir. En esta situación, la interpretación no está reglada acorde a los elementos objetivados que venimos tratando -aunque hay matices en este aspecto-, y estos cantes se convierten en un espacio vacío que debe ser llenado en base al *don* de cada intérprete. Sólo algunos parecen poder transitar esos espacios oscuros; liminales situaciones atemporales, habitables sólo para algunos elegidos.



que menos densas-, y en las que, frente a las otras, se requiere la participación de la comunidad. Alternan así interpretaciones existencialmente trascendentes con otras más ligeras, como “unas alegrías, de mi tierra, para ponernos un poquito contentos, y cantamos todos un poquito y animamos esto”. Estos momentos por los que pasa la interpretación, son bien diferenciados por los canónicos, y se espera de todos los presentes el riguroso cumplimiento del “saber estar” en cada uno de ellos en base, primeramente, a saber identificarlos. Si el código debe operar en cualquier situación, en la acción performativa debe hacerlo particularmente. Para que así sea, los acompañantes no sólo están allí para “acompañar”:

[Diario] “Cuando se forma un círculo de cante se establecen formas de organizar las intervenciones que atienden a las capacidades densificantes de los presentes, que parecen homeostáticamente ser reguladas a su vez por todos ellos. Anoche en la taberna, celebrando el encuentro de varios amigos yo animaba a mi informante a cantar en la próxima vuelta”. Él me susurraba que no, porque “si están él y él, no puedo cantar yo primero. Hay que respetar”. Estas situaciones se repitieron con frecuencia y las explicaciones eran diversas “¿para qué voy a cantar yo si tienen la posibilidad de escucharle a él? Hay que respetar al grupo, y también como público, que tienen la posibilidad de escuchar a BF, y no voy a cantar yo ahora, que no...”

El código ayuda a los intérpretes a comportarse dentro y fuera del escenario físicamente delimitado, pues opera para participantes y no participantes. La figura del flamenco canónico lo conoce, lo respeta, lo vigila y lo defiende poniéndolo en práctica de forma adecuada con signos de diversas características: jaleos, *oles* o silencios que acompañan a la interpretación y que, aunque bien pudieran parecer sólo un apoyo, o un recurso estético, o un grito de ánimo, en esta acción colectiva, sus usos están densamente significados por sus intérpretes. La acción de acompañamiento, así reglada, se convierte entonces en un espacio privilegiado de observación que permite ver en acción, en diversos contextos, las distintas representaciones acerca de lo apropiado o inapropiado de sus usos. El contexto espacio-temporal es empleado por los flamencos para cambiar las prácticas de estas injerencias, variando el significado de lo que, un sujeto que “no entienda”, percibiría como similares acciones al emplearse coincidentes formas culturales; un grito de “olé” es empleado para dar ánimo a un intérprete “porque está un poco frío” o para celebrar una ejecución sublime porque “este tío es un monstruo”. Así, el apropiado uso distinto de los mismos signos pasarán a proceder según el momento de la intervención, la presencia de determinadas personas, la hora, el sitio, la fecha del calendario...: Y debe ser empleado para eso y sólo de esa forma... ¿por qué? Porque conocer estas prácticas, “entender de flamenco”, es en estos planteamientos homónimo a “ser un buen flamenco”. Atendiendo a su construcción social y simbólica, “ser” flamenco se constituye en la práctica: “ser” pasa por “hacer”; con todo lo que esto implica.

## AL TIEMPO

La relación con el tiempo se construye también poderosamente influenciada por este generalizado “saber estar”. Es por ello que las interpretaciones en público, o en comunidades más reservadas, se organizan y desarrollan en base a cumplir también estas disposiciones. Recordemos que, “ir al compás”, implicaba tantas cosas como otras el no hacerlo. En la preparación de las coreografías de las clases de baile a las que asistimos, la música, la banda sonora que se baila, era de hecho lo último

que aparecía en la práctica: se baila sin música. Los profesores contaban los pulsos del compás a viva voz, y palmeaban acentuando, según la ocasión parecía convenir. El “respeto” por los tiempos fuertes y débiles del compás parecía marcar el devenir de los movimientos, y hacía que la totalidad de los gestos de las bailaoras fueran en su respaldo. Si en algún momento “se burlaba”, haciendo ademán de sortear las leyes de este todopoderoso Cronos, era para arrancar inmediatamente después con más fuerza y apoyar las consecutivas partes, en una suerte de homenaje “al compás”.

Las taxonomías de las formas flamencas se ponen entonces en práctica con la representación de una especie de adecuación temporal. En general, se da una supuesta correspondencia de la interpretación con el calendario que responde a un isomorfismo de apropiada relación entre práctica y tiempo estacional para la práctica de ciertas formas. En particular, en lo referido a lo propio del instante, relacionado con las representaciones de lo apropiado, en público y en privado, con quién y cómo lo interpreta, y que resultará en finales distintos dependiendo del momento de la celebración, así como de quién esté presente.

De esta forma, en el estereotipo, se corresponde cantar villancicos en Navidad, o cantes de saeta en Semana Santa; aunque no resulta inadecuado el no hacerlo, si se explicita el hecho como tal. Así, cuando procede, se publicita el conocimiento del orden canónico al respecto si la fecha de calendario no es correspondiente con el momento estereotipado de la interpretación -lo que es muy habitual en interpretaciones de carácter profesional, o incluso en el día a día-: “voy a cantar unos villancicos de esos tan bonitos que cantamos por Navidad”, o “vamos ahora con unos cantes de trilla, aunque no sea la época ahora, ¿verdad?”, o “voy a ir un poquito por bulerías, aunque no es el cierre, eh!”<sup>59</sup>.



“cinco grandes cantaores del panorama flamenco los que interpretaron las saetas coincidiendo con el paso de varias procesiones, una iniciativa que se enmarca dentro del programa municipal de Semana Santa y del cuarto centenario de la Plaza Mayor”

De: [http://www.antena3.com/noticias/cultura/pasos-y-saetas-se-unen-en-la-plaza-mayor-de-madrid\\_2017041558f223600cf2f2c8756c6864.html](http://www.antena3.com/noticias/cultura/pasos-y-saetas-se-unen-en-la-plaza-mayor-de-madrid_2017041558f223600cf2f2c8756c6864.html).

Acceso el 17 de julio de 2017

**Figura 9.** A la izquierda, anuncio de celebración navideña en el Teatro La Latina con una “zambomba flamenca” en la

<sup>59</sup> En las representaciones de carácter profesional, organizadas como recital, es habitual que el último tema de los interpretados, el “fin de fiesta”, o “el cierre”, sea una bulería: “por bulerías”.



Una de las mayores muestras de reconocimiento favorable por haber realizado una excelente interpretación entre un sector minoritario de los flamencos, es “romperse la camisa” por haber cantado “por derecho”. Suele tener lugar cuando la interpretación llega a un momento-clímax, siempre que el espacio sea del orden apropiado. Si no lo es, la acción es atribuida a flamencos heterodoxos, como lo relataba en una ocasión uno de ellos, recordando una anécdota con varios flamencos presentes. Se referían a un concierto que dieron en una ocasión varios flamencos:

“Y se arrancó a cantar por arriba, vaya bestia, ni gente ni ná... allí estaba él como un animal... Seguía cantando, y venga, y dale, y alargaba, y alargaba y yo le dije, ¡primo que me rompo la camisa! Y seguía el hijoputa... no sigas ¡que me la rompo! Ya ni tocaban ni ná, ¿sabes?... hijo de puta, me la rajé así [hace como si se rompiera la camisa de abajo a arriba], y ahí quedó”

HJ (aficionado, 47 años. Sevilla)

Los presentes celebraban favorablemente ese haberse ido del tiempo cuando “alargaba y alargaba”, hasta el punto que, los otros, “ya ni tocaban ni ná”. Pero, tras la anécdota, los presentes reprochaban a HJ haberse rasgado la camisa “delante de todo dios”. HJ es considerado por muchos alguien que “no sabe estar” y que vive con prácticas heterodoxas; como veremos, se publicitó algo de forma no correspondiente al contexto, que para algunos debería haber permanecido oculto.

Entre los canónicos, la relación con el tiempo es empleada con una muy eficaz función social de carácter organizativo y, por ello, el ir contra él en presencia de quien no se debe, supone una afrenta que no es propia de un canónico. Tal y como vimos, es importante para los canónicos saber llevar a buen puerto la fiesta dentro de esos límites, y es representado como una falta el tener otro tipo de prioridades que desvíen de ésta la atención primordial; así se heterodoxiza a los artistas. En el mismo grupo de HJ, la conversación continuó hacia otras anécdotas en las que parecieron suceder similares situaciones, y ahora reprochaban a HJ el no haber respetado:

“-Bueno, era su cumpleaños, estábamos celebrando y allí no di ni una, pero hombre, ahí lo importante es la fiesta... Anda que no había gente allí ¿y me lo dices a mí?

-Bueno, eso sí, ¡aquello era un fiestón! Jajjjajaa...”

A este respecto, las experiencias son muy numerosas. IA, un artista flamenco nos contaba:

“-Es que macho, a una boda, se va a cantar o no se va. Allí te encuentras con los amigos y los primos, bueno, toda la familia reunida. Al terminar de comer se sacan las botellas y... ¿cómo no vamos a cantar? Cuanto más mejor. Cuanto más tiempo pasa mejor canta uno porque se va entonando. Lo malo es pasarse... La gente cuando está borracha, *no respeta*”

- [Yo] ¿Sólo botellas? ¡Las bodas son muy largas!

-Jajjjjaa, bueno, ya sabes, depende quién ande por allá.

IA (Cantaor flamenco, 37 años. Madrid)

Y es que “hay que saber estar”, porque, como me contaba una vez un canónico anciano, que parecía vivir rodeado de heterodoxos, “la gente ya ni tiene cultura ni tiene ná”.

Si en las representaciones canónicas de los flamencos la importancia otorgada al tiempo es patente, no lo es menos para los calificados como heterodoxos, aunque se relacionan con él de formas

distintas que no son reconocidas como válidas. Cuando se apela a la representación del tiempo como ordenador vehicular del compás, es compartido en el plano de la interpretación, y empleado como dispositivo de selección. A través de movimientos, contrapuntos o silencios, los tiempos interpretativos se acortan y se prolongan, dependiendo del ejecutante. Recordemos que son representadas como prácticas heterodoxas las de los artistas que no responden en su interpretación a “lo esperado” por aquellos a los que se les atribuyen posiciones calificadas como canónicas.. No “marcar un cierre”, o una parte representativa del cante cuando uno baila, es “algo no esperado”. Por el contrario, es algo de esperar por parte de los canónicos, aquello “que pide”. Tras una actuación, me quedé hablando con la bailaora sobre una técnica que puso en práctica en una ejecución :

“-[Yo] Entonces, ¿cuando viene la escobilla no la marcas?

-[AA] Sí claro, bueno... Depende. Yo sé que la música está sonando y que llega la escobilla claro, pero en ese momento preferí pararme y dejar que pasara. Me parecía más... no sé; fue lo que me pidió”

AA (Bailaora, 29 años. Zamora)

“Convoco a la gente y les digo lo que quiero bailar. En este caso una especie de zapateo que acababa con un solo de cante y se volvía a entrar en escena con una granaína, con un cante libre... Un poco al revés, porque primero se hace el cante libre, que luego se va por verdial... primero por cante libre y luego el ritmo, y yo lo hice al revés. Y después hacía una soleá.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

El “dejar que pasara” o interpretar “al revés” no es lo esperado en una representación canónicamente tipificada por informal que resulte el espacio de interpretación o los artistas que la ejecutan; al menos, en las que yo he presenciado. Llegado ese momento, “si se burlaba” sin marcar lo que se esperaba, se hacía habitualmente con la idea de apoyar después, con más fuerza, la interpretación de la parte consecutiva. Al igual que AA, LK tampoco seguía en sus prácticas estos esquemas, salvo que “tenga que trabajar con algunos”. Si las posiciones atribuidas para AA y LK son heterodoxas, no se contemplan las posiciones de *sujetos pacientes* desplazados por alguna inspiradora *alteridad* (Sanmartín, 1993; 2005), con una presencia de la epifanía, sin embargo, genialmente celebrada como una suerte inenarrable en los artistas con posiciones canónicas atribuidas, tal y como describimos.

## EL AIRE

La información musical que los flamencos manejan es utilizada mediante los saberes de los canónicos para clasificarse y organizarse de otras formas, ampliando el código. Los términos *emic* “aire”, o “soniquete” en un uso restringido, no sólo describen calificativamente el estilo interpretativo del artista, asociando el “aire” a su “feel” o “swing”, y el “soniquete” a su “groove”. En el discurso mayoritario canónico, la codificación hace que su importancia vaya mucho más allá que cualquier otro elemento estilístico. En tanto que el fenómeno armónico producido por la *escolarización* demanda de la ejecución un “aire” particular, se distinguen y clasifican también a los intérpretes por el estilo de ejecución de otros elementos por ellos densificados:

“(...) Y con la música pasa igual. Los guitarristas que han estado aquí o se han vuelto a Madrid se les nota. Tienen ese virtuosismo que hay aquí en Madrid y se les nota, ¿no? La escuela del [intérprete], la

de Caño Roto, ha creado una escuela que está aquí en Madrid y los guitarristas tocan con ese concepto más virtuoso, pero el tocar reposado con pocos acordes, cosas sencillas, eso es más de Andalucía; quizás allí hay más ritmo...”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

MRP distingue distintas “escuelas” que relaciona con diferentes prácticas con los que clasifica a los intérpretes, y les asigna posiciones que caracterizarán su arte. Emplea el ejecutar con un “aire” particular para identificarlo y ubicarlo frente a otras formas de hacer, pues sus dinámicas interpretativas son características que asocia a lugares geográficos, construyendo de nuevo a los sujetos en referencia a un lugar en el característico ejercicio isomórfico persona-lugar-cultura-. En este caso, el área cultural es construida con el vínculo de un espacio geográfico y el “aire” de la ejecución del intérprete; en un nuevo proceso de etnificación cultural, MRP se refiere a una de las varias representaciones que se manejan acerca del sonido<sup>60</sup> de Caño Roto<sup>61</sup>.

MRP se refiere a “la escuela del [intérprete]” como una forma de relacionarse con la guitarra relacionada con las artes de dicho guitarrista. Las clasificaciones *emic* contemplan la existencia de escuelas de guitarra como las “de Córdoba” o “de Madrid”, y las distinguen por elementos estilísticos como el número de notas tocadas en un tiempo determinado, a lo que se refiere MRP cuando enfrenta “ese concepto más virtuoso”, al “tocar reposado con pocos acordes”. Manifestado en sus músicas, establecen relaciones estructurantes que, en el caso de Madrid, les hace “tocar con ese virtuosismo” y, en el caso de Andalucía, “cosas sencillas”.

El intérprete, el *tocaor* al que se refiere MRP, se adscribe a una “escuela” en un sentido amplio. La biografía de ese flamenco pasa a construirse en base a un espacio local real en el que ha sido ilustrado por un maestro o grupo de maestros. Durante ese tiempo, su trayectoria ha sido dirigida y vigilada ellos. La importancia de “la escuela” en su orden simbólico está asociada a un movedizo y farragoso proceso de formación en el que el novicio pasará a iniciado, y la responsabilidad de los que le rodean en esos momentos es tan importante, o más, que la del protagonista; cuando llegue el momento de tocar solo será vigilado por la comunidad y evaluado en función del canon del grupo convivencial. En estas claves, con tan solo emplear un término, se da la posibilidad al que *entiende* de acceder a toda esa información: ubicar geográficamente y biográficamente en términos de flamenquización, tanto a él, como a sus vigilantes maestros. Esto que encontramos para la guitarra, opera también en el *cante*:

---

<sup>60</sup> Si es un discurso habitual el asociar una forma de hacer con un espacio físico determinado en el discurso folclorista, en el mundo de la música *pop* y de sus géneros musicales lo es igualmente. En las músicas consideradas estadounidense, el “sonido Philadelphia” es empleado para referirse a un movimiento de producción musical urbano, que distinguía una serie de temas que se grababan y tocaban durante los años 70, con característicos arreglos musicales considerados como la música pre-disco. Aunque la más fértil de las tierras considerada por los técnicos, es el “sonido del delta”. El Delta del Mississippi sirve como referencia en el discurso técnico para agrupar *originariamente* una serie de músicas relacionadas con el *blues*, así como el *gospel*, estereotípicamente de origen más rural, además de los sonidos pre-rockeros y el *soul*.

<sup>61</sup> Caño Roto es un barrio situado al suroeste de Madrid, en una zona próxima a Carabanchel Alto, en lo que hoy se denomina barrio de Los Cármenes. En otra de sus representaciones, el “sonido Caño Roto” es efectivamente presentado como “una de las producciones madrileñas” que “aporta al flamenco” elementos a ser considerados:

“Columbia, RCA, Fonogram, Zafiro, Marfer, Movieplay, CBS, encabezadas por Hispavox (...) algunas implicadas en un movimiento musical, lanzado por CBS en 1975 como producto madrileño, bajo el nombre de Sonido Caño Roto; una especie de rumba con aire de rock y de pop, con especial modulación entre plañidera y estridente, que partió de artistas gitanos en su mayoría madrileños: Las Grecas, Los Chorbos, El Luis, además del movimiento rumbero de Vallecas, con los Chunguitos y los Chichos (...) en gran parte lanzada desde la casa Nuevos Medios” (Blas Vega, 2006: 187)

“-Esta noche vienen los [familia canónica], Eduardo: no te los puedes perder. Ya verás lo que es cantar flamenco de verdad... ¡los puros! Cantan por bulerías impresionante.  
-¿y por qué? ¿qué pasa? ¿cómo lo hacen? ¿son muy conocidos?  
-Hombre, son de Jerez. Ya sabes... tienen el típico *aire* de Jerez.”

LJ (Aficionado, 51 años. Madrid)

“[Yo]-Oye, como baila este tío, no? Cómo pisa... ¡qué fuerza! Creía que iba a romper el escenario.  
[MG]-Jajajaja, sí, es que es de Sacromonte, ya sabes. Como allí bailan en piedra tienen que pegarle bien fuerte para que se escuche: es impresionante, sí... actúa habitualmente aquí.”

GM (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

Las referencias al “típico *aire* de Jerez” que me proporciona LJ codifica mucha información, y lo hace desde estas posiciones etnificantes<sup>62</sup>. De la misma forma, las representaciones manejadas por GM detectan, asumen y utilizan la caracterización de “lo típico” de forma soslayada naturalizando prácticas sobre las que parece tenerse un control limitado en tensión con una entidad que parece superarlo. El intérprete es construido por la tensión entre su representación como canal por el que el “arte” fluye a su pesar, y por la posibilidad de gestionar la acción externa de un complejo acto inspirador. En tanto que está fuera de él, parece haber sido elegido para esa acción al margen de las iniciativas que éste pudiera tomar para reproducirlas de formas diversas; es más, el hacerlo, será entonces todo un desafío pues, como veremos, no cualquiera puede gestionar este poder.

Respecto a los bailaores canónicos, además del taconeo, hay otros elementos estilísticos que se aprecian: el movimiento de los brazos y las manos -“como palomas”, sobre todo en las mujeres- y la velocidad de giro y el volumen de la respiración en la interpretación, son, entre otros, elementos estilísticos tenidos en cuenta en el análisis evaluativo y clasificatorio de las formas de hacer.

Además del tener más o menos “arte”, analizado como todo un despliegue de formas culturales que se ponen en práctica en la interpretación, hay otras formas de ser canónico y canonizarse relacionadas con la localización geográfica.

Aunque no hay entre los artistas canónicos un discurso unánime respecto al papel de Madrid como espacio donde se han canonizado prácticas concretas, la ciudad es representada como fundamental en la formación de muchos de los bailes representados hoy como flamencos<sup>63</sup>; y no siempre para

---

<sup>62</sup> En la misma línea, el comentario de GM sobre las cuevas del Sacromonte, propone como *propia* una forma de bailar para esa zona de Granada, con un nuevo argumento de carácter ecológico y universalista, en la línea en la que VD representaba orgánicamente que las falsetas son “para que respire el cantaor”. GM representa un único sentido práctico a una nueva forma: la fuerza de golpeo del pie *tiene que ser* más fuerte para que se escuche el taconeo, pues el suelo es de piedra, un material que no resuena en absoluto.

<sup>63</sup> En este imaginario canónico, el esplendor del baile en la ciudad de Madrid pasa por la época conocida como “ballet flamenco”, que tiene su inicio para Blas Vega (2006) el 15 de abril de 1915, con el estreno de *El amor brujo* en el Teatro Lara, donde cantó y bailó Pastora Imperio, acompañada en el escenario por sus hermanos e hija; Antonia Mercé, La Argentina, daba en el Ateneo, justo al día siguiente, un recital de sus bailes. Fueron los empresarios Vedrines y Montserrat, principalmente, los que organizaron espectáculos que, bajo la denominación de “ópera flamenca”, consiguieron una difusión mayor para los flamencos en Madrid, si a las características del recinto nos referimos: teatros, y las plazas de toros de Las Ventas y Tetuán de las Victorias. En abril de 1925 se inaugura el Teatro Pavón en la calle Embajadores, que en el verano anunció espectáculos de varietés y con especial preferencia de flamenco (...) llegando a crear la Copa Pavón, de gran repercusión, presidida por Antonio Chacón. Ese verano también hubo mucha actividad flamenca en el Salón Olimpo en plena plaza de Lavapiés (Blas Vega, 2006; 146). Se hace referencia también al Monumental Cinema, al Teatro Fuencarral, el cine Capitol, el Teatro de la Zarzuela, el Español, Latina o al Circo Price como teatros importantes, y otros de menos categoría como El Olimpia de Lavapiés o el Goya en Vallecas.

Este tipo de actuaciones no parece gustar a un sector de los canónicos representado como *purista*, por estar los cantaores sujetos a las demandas de un público más numeroso, al que parecen tener que hacer concesiones consideradas, de alguna forma, como inapropiadas. La incorporación de los teatros al repertorio de espacios de representación como

bien, pues hay debate cuando cierto grupo comparte un discurso en el que representan algunos bailes como un elemento distorsionador del arte del cante, o el hecho de que se hayan incorporando distintas danzas a la interpretación de algunos palos<sup>64</sup>.

Madrid es una de las primeras ciudades del Estado con Academias de Bailes de reconocido prestigio internacional, y donde se han formado, y han bailado, muchos de los artistas reconocidos antes o después como canónicos<sup>65</sup>. Los técnicos con los que hemos convivido comparten y han contribuido a elaborar estas imágenes de los flamencos de Madrid:

“El flamenco principal ha estado en Madrid: ¿por qué? Pues porque es la capital, y el flamenco ha ido donde había dinero, así que el flamenco no es de Madrid pero en gran parte si lo es... pero en grandísima medida. Gran parte de lo que se ha creado en el s. XX se ha creado en Madrid: el baile. Por ejemplo, las colombianas, pues se creó en Madrid”

GMJ (flamencólogo. 60 años. Madrid)

Las tensiones entre historiadores, folcloristas y flamencólogos acerca de estos hechos protagonizados por artistas cuyas posiciones canónicas o heterodoxas dependen del narrador, van construyendo la historia del hecho artístico con una representación de Madrid que sale y entra del protagonismo del

---

colmaos, ventas, cafés, cabarets y otras salas de espectáculos, convertía a Madrid en una ciudad con muy diversos ambientes flamencos. “Mientras Carlos Gardel entusiasmaba al público madrileño en el (nuevo) Teatro Romea, Chacón hacía las delicias de los aficionados en el Kursaal Magdalena. Éste era el nombre del clásico café cantante Magdalena, el último de los cafés cantante madrileños que desapareció durante la guerra civil” (Blas Vega, 2006; 148)

Con “La Copla Andaluza” (1928) y “El alma de la copla” (1929), los flamencos intervenían en la escena, además de como intérpretes, como actores, en representaciones que alcanzaron una gran difusión mediática, nacional e internacional. Asociado al éxito de este tipo de funciones, se crearon numerosas de las llamadas “comedias flamencas” para el lucimiento de muchas de las figuras de la época. Unido a la aceptación por parte del público, comienzan a editarse las revistas “Ópera flamenca” y “Cante Andaluz” -“hasta 1960 no aparecerá ninguna otra revista (Blas Vega, 2006; 154)”-. En los años treinta, los espectáculos fueron incorporando contenidos más folclóricos, gestándose la época desde 1940 a 1970, conocida como la de “espectáculos folclóricos”. La guerra transforma inevitablemente los hábitos de los ciudadanos y, es en 1940, cuando Concha Piquer, siguiendo la línea de la Argentinita, establece el modelo para esos espectáculos folclóricos o “de canción española” (Blas Vega, 2006; 163). Si la voz flamenca de preguerra fue en Madrid la de Antonio Chacón, es otro reconocido flamenco canónico, Manolo Caracol, el que aporta según estos discursos, junto a Pepe Pinto – el marido de la Niña de los Peines-, Rafael Farina, Angelillo, etc. *arte*, a estos espectáculos sin argumento general, compuestos por cuadros independientes y escenificaciones de estampas, con números regionales intercalados. Madrid fue el lugar de residencia de la mayoría de los artistas que componían estos grupos. Pero, la relación de lo que después los identificarán como baile flamenco, parece gestarse en Madrid en la segunda mitad de del siglo XVIII: “El fandango escénico traspasó todas las fronteras; su interés y fascinación por él está reflejado en las numerosas referencias que nos han dejado crónicas y relatos de los visitantes extranjeros, desde el célebre Casanova hasta el Barón de Davillier. Como baile ya codificado desde 1764, jugará un papel importante en la formación del baile bolero, hasta conseguir, a partir de 1788, el tratamiento de baile nacional (Blas Vega, 2006; 43)

<sup>64</sup> Estas posiciones se hacen eco del discurso del reconocido cantaor flamenco, Antonio Mairena que, tal y como respondía en la revista *Candil*:

“Por tarantos no se ha bailado nunca en la vida. Ahora se baila eso y se baila la Traviata. Eso es una cosa muy de Madrid, de ese Madrid que lo ha contaminado todo. En Madrid se baila la petenera, los tarantos, los cantes por tonás, se ha puesto baile a las seguriyas, que es otra barbaridad... En fin, lo que te he dicho, que en Madrid no se respeta ná, que se baila el taranto, la Traviata y hasta el Padre Nuestro” (Blas Vega, 2006: 165).

Frente a este discurso, los flamencólogos Calvo y Gamboa, responden airados:

“Mairena se olvidó de los resultados artísticos, pero hagamos memoria. El taranto de Rosario o Carmen Amaya no hay valiente que lo difame. Las seguriyas y cabales de Vicente Escudero y Pilar López están en la historia del mejor baile flamenco. Los martinetes de Antonio, immortalizados en la película “Duende y misterio del flamenco” de Edgar Neville – otro madrileño y gran mentor de Mairena, por más señas-, dejan sin respirar al más escéptico- ¡Parece poco, parece mal, parece una falta de respeto a la creación” (Gamboa y Calvo, 1994: 91-92)

<sup>65</sup> Existen numerosas academias de baile en Madrid, además de las de Amor de Dios y de la Corrala de la Danza, de Lucía Real y Camborio, están las de Lina y Miguel, Merche Esmeralda, Rafael de Córdoba, Paco Alba, Ana Mercedes, Ángel Torres, Clara Ramona, Pepa Guerra, etc.

relato como un mal necesario al no parecer lo flamenco *pertenecerle* por no ser algo autóctono<sup>66</sup>. A pesar de ello, muchas son las historias de los bailaores canónicos que han vivido aquí, temporal, o definitivamente<sup>67</sup>. Como muestra del debate técnico, y porque es representante del discurso de otro grupo convivencial flamenco, citamos aquí a RR, un artista sevillano con parientes flamencos que no comparten el discurso mayoritario canónico pero participan de parte de sus representaciones acerca de la cultura, al que se le atribuyen capacidades heterodoxas por su innovación musical; nos sirve para presentar un discurso canónico minoritario que muestra la complejidad de esta separación posicional de forma estricta, pues raya la heterodoxia pero tiene un sólido reconocimiento de su grupo. En una entrevista, propone *otra* mirada sobre el fandango: “El fandango llegó como danza indiana. Llegó desde las indias, desde América, como danza afro-americana, muy bulliciosa, muy provocativa y aquí ya se mezcló con la seguriya y con las jotas y se hicieron las distintas variantes de fandango cantado que tenemos hoy”.

Como producto cultural reificado, la seguriya<sup>68</sup> es considerada en estos debates como uno de los gérmenes de los intérpretes flamencos “modernos”<sup>69</sup>; comparte la representación *emic* de “moderno” a la que Lorca se refería al oponerle con el “ancestral” cante jondo. Recordando que son representaciones de flamencólogos y folcloristas canónicos, nos expresamos ahora en estos términos para engarzar los discursos de los agentes, pues ya en el siglo XX se relata la participación de reconocidos bailarines en la formación de los intérpretes del baile, y su establecimiento para fundar academias en la zona del rastro y la parte alta de Lavapiés<sup>70</sup>. Es en particular esta disciplina una de las más heterodoxizadas.

---

<sup>66</sup> El discurso mayoritario canónico que atiende al análisis de las prácticas, comparte que es un producto artístico andaluz. Que lo que es hoy reconocido por ellos como flamenco, tiene un pasado común en torno al siglo XVIII, pero que termina de forjarse en el XIX, más allá de sus orígenes primitivos.

<sup>67</sup> Sin ser el más reconocido de este grupo, citamos por cercanía “al Estampío”, al ser un lugar común en el grupo de informantes que comparten este imaginario sobre el baile en Madrid. Según Blas Vega (2014) “Juan Sánchez Valencia “El estampío” (Jerez 1879 - Madrid 1957) fue otro de los artistas que se asentaron en Madrid alrededor de los años 40, donde desarrolló una larga carrera llena de éxitos, y finalmente ya retirado, realizó una gran labor en el campo de la enseñanza, siendo maestro de varias generaciones de bailarines y bailaoras. Su academia estaba en la calle San Carlos esquina Lavapiés, muy cerca del café de la Magdalena” (Blas Vega, 2014; 179).

<sup>68</sup> Seguriya, Seguidilla y Siguidilla, se consideran términos homónimos. Respetamos en el texto la terminología que cada protagonista emplea para referirse a esa forma musical.

<sup>69</sup> “Las seguidillas, que es un género musical de lo más antiguo de nuestro folclore, ilustraban frecuentemente las comedias (...) Como baile, la seguidilla fue fundamental para la formación de la danza española. La mezcla del fandango y la seguidilla originará el bolero como base creativa de una escuela de carácter, clásica y refinada, que se conocerá con el nombre de escuela bolera o baile de palillos, y que, artísticamente, es anterior al flamenco (...) A pesar de que tienen una técnica muy diferente y características artísticas completamente opuestas (...) conseguirán un ensamblaje artístico (...) con la aportación de un ballet flamenco o ballet español. Y Madrid jugó un papel importante en ello (...) Al maestro de baile, Don Pedro de la Rosa, con academia en Madrid durante cincuenta años, se debe la reducción de las seguidillas y el fandango a principios y reglas sólidas, según la información de Don Preciso, que se ocupó ampliamente de estos temas. Y por él sabemos que, hacia 1780 don Sebastián Cerezo inventó el bolero (...) Una visión de cómo eran las academias madrileñas nos la presenta en tono jocoso Rodríguez Calderón en la *Borelorogía*, donde cita una en la calle Zurita en Lavapiés (...) (y en la que) aparecen referencias al taconeo donde “se sabían hasta cuatro taconeos distintos” en la Academia de Bolero” (Blas Vega, 2006; 43-46).

<sup>70</sup> “En 1932 se instaló en la calle Encomienda Ángel Pericet Carmona, especializado en la escuela bolera. A su muerte en 1944 su hija Luisita siguió en la misma línea de su padre, además de montar la coreografía de casi todos los espectáculos teatrales de la época. También en 1932 montaron academia los sevillanos Frasquillo y su mujer La Quica, en el sótano de la castiza Plaza de Vara del Rey. Al morir Frasquillo (1940) continuó La Quica, y más tarde su hija Mercedes León y su marido, Albano de Zúñiga, madrileño de nacimiento que se trasladaría a la calle Relatores (...) A partir de 1940 (aparecieron otras como las de) Laura Santelmo, Monreal y Custodia Romero, Román y, en el mismo edificio de Vara del

### HIBRIDACIONES: PURIFICACIÓN DESTILADORA Y FUSIÓN AMALGAMANTE

Si bien los artistas canónicos ponen en práctica su flamenco de formas diversas, el discurso mayoritario acerca de la interpretación no las representa como homólogas al construir y compartir imágenes sobre lo performativo relacionado con una suerte de acción *destiladora* de lo que, en cada momento, y por personas distintas, será representado como impurezas no comparables a sus flamencos. Tal y como adelantamos, este proceder se relaciona con las atribuidas capacidades de artistas representados como densos que, junto a sus camarillas no tan densas, y respaldados también por sus grupos convivenciales y el discurso mayoritario de los técnicos, proponen que hay *otros* artistas que, con acciones heterodoxas, *desustancializan* las formas canonizadas mediante sus prácticas interpretativas.

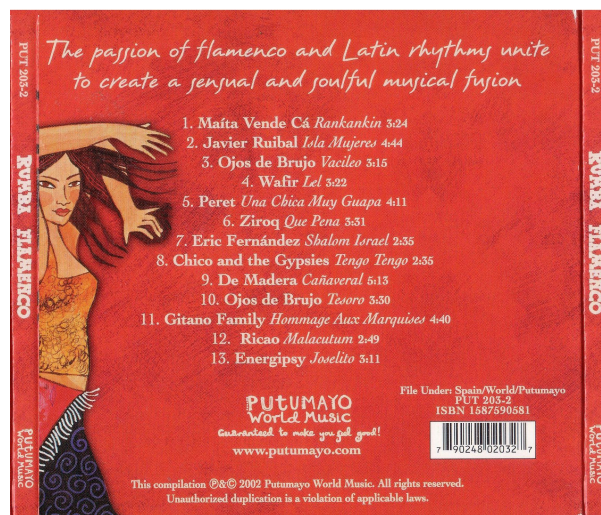
Es habitual en el discurso flamencológico participar de este juego posicional sin explicitarlo, que desplegamos aquí como ejercicio primero para después deconstruirlo. Hacemos esta propuesta en base a que es el discurso que consideramos mayoritario en Madrid y, probablemente, en las políticas nacionales que tratan lo flamenco. Frecuentemente, el discurso técnico-oficial que legitimará el sentido común de muchos, se construye con imágenes de desviaciones que, finalmente, perjudicarán “al flamenco”; en el relato mayoritariamente compartido, “otro motivo que abrió mucho campo de trabajo para los artistas fue el nacimiento de un nuevo género artístico: las llamadas *varietés*, cuyo auge al correr del tiempo perjudicaría y desbancaría en parte el flamenco (...) El 21 de noviembre de 1898 se inauguraba el Casino Music-Hall” (Blas Vega, 2006; 124)

---

Rey, las hermanas Piters, Rafael Cruz, discípulo del Frasquillo, y Antonio Marín, madrileño igual que Paco Reyes, que se instaló en la calle Naciones en 1954 (...) Todos ellos enseñaron y prepararon a los artistas (...) de los espectáculos folclóricos, contribuyendo además a la formación de las grandes compañías que dieron gloria a la danza española, principalmente entre los 1950 y 1980: Rosario y Antonio, Pilar López, Carmen Amaya, Vicente Escudero, etc.” (Blas Vega, 2006: 166).



**Figura 10** Propuesta de espectáculo de flamencos en Brasil "Puro en la mezcla". Fuente: <https://www.facebook.com/189538627835771/photos/a.708434842612811.1073741826.189538627835771/1288610557928567/?type=3>. Acceso 16 de noviembre de 2017



**Figura 11.** Contraportada del disco "Rumba Flamenco", de la conocida colección de discos "PUTUMAYO WORLD MUSIC" en el que aparecen músicos flamencos "globalizados".

Fuente: <https://www.music-bazaar.com/album-images/vol3/249/249258/1917088-big/Putumayo-Presents-Rumba-Flamenco-2-picture.jpg>

Acceso 16 de noviembre de 2017

Recordamos cómo se refieren en los fondos de la Fundación García Lorca a los objetivos del concurso de Granada: "Ganar respeto para el cante jondo como arte; preservarlo de la adulteración musical y de la amenaza de los cafés cantantes y la ópera flamenca"<sup>71</sup>; o en la presentación del festival flamenco de la Comunidad de Madrid, la Suma Flamenca, encontramos este tipo de discurso con todos los códigos todavía más armado. En concreto, en el 2014:

"En la novena edición de Suma Flamenca convivirán los grandes maestros con los jóvenes valores. Tradición y modernidad se conjugan (...) en nuestra región, porque Madrid, además de cuna de grandes genios del tablado, acoge a todos aquellos que proceden de otros lugares de España (...) En la presente edición hemos invitado a maestros de otros países que desarrollan, desde sus raíces o sus códigos estéticos, interesantes aproximaciones al flamenco. En esta ocasión, contaremos con la presencia de músicos y bailaores procedentes de Irán, Israel, Estados Unidos, Países Bajos y Bulgaria"<sup>72</sup>

Las voces críticas frente a estas posiciones, han potenciado mediante el discurso artístico y científico el desplazamiento desde la imagen de la constitución de las formas culturales en la pureza, a su constitución en la hibridación. Contemporáneamente, proponen que "el flamenco viene de la fusión de culturas", que "la tradición siempre ha sido híbrida", que "lo que hoy es reconocido ayer no lo era" y otra serie de propuestas. Pero la hibridación tiene representaciones diversas y los cambios, en general, son susceptibles de desconfianzas. El haber analizado tanto las posiciones atribuidas, como las subjetivaciones desde las que los artistas hibridan las formas flamencas con las que viven, nos ha permitido descubrir que el acto de interpretar desde estas posiciones es igualmente vigilado y cuidado que lo eran aquellas referidas a la pureza; parecen ser caras de una misma moneda. Con la

<sup>71</sup> <http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx>. Acceso: el 18 de julio de 2017

<sup>72</sup> De <http://www.madrid.org/sumaflamenca/2014/elfestival.html>. Acceso: el 18 de julio de 2017



misma observancia de los guardianes canónicos, una gran cantidad de artistas heterodoxizados comparten representaciones y prácticas que evalúan pues, la pureza de la hibridación. Bien sean representados como artistas purificadores, o fusionadores, ambos son ejercicios de hibridación cultural que codifican cosmovisiones distintas acerca de lo flamenco pues el acto, y su resultado, construye producciones enmarcadas en culturas musicales que flamenquizan lo flamenco<sup>73</sup>.



**Figura 12.** Izqda: Turistas visitando el centro de Madrid con guía turístico, parados en la calle del Panecillo, frente al Tablao Las Carboneras (elaboración propia).



Dcha: Oferta de espectáculo flamenco en tiendas comerciales como parte del paquete de oferta turística de Madrid (elaboración propia)

La imagen de lo flamenco como algo creado y trasladada es generalizada. En estas representaciones, es inevitable pensar que, una vez traída de algún lugar de origen, cualquiera que sea, puede mezclarse con otras cosas, especialmente en lo representado como un punto de contacto cultural, con Madrid como caso paradigmático, bien por el contraste de sujetos considerados diferentes que puede caracterizar a una capital, bien porque deliberadamente los flamencos se proponen hacerlo en este punto por causas diversas. De la misma forma que muchos flamencos comparten la representación de que las formas han sido densificadas, al igual que cristalizaron, pueden licuarse por la acción inapropiada de varios agentes. Así como no todos tienen la posibilidad de canonizarlas, sí que todos parecen, por el contrario, compartir la facultad de desnaturalizarlas en una suerte de contaminación catastrófica; aunque depende del reconocimiento que tenga dicho desbarajuste: “como se pierdan las raíces entonces se ha perdido todo”. Y, habitualmente, para contaminar *lo nuestro*, hay que buscar al *otro*. Por ello, las historias de los guías que construían estos relatos eran bien diversas, pero compartían el relegar la posibilidad de la creación de músicas distintas a una única posibilidad: un inexorable contacto en espacios lejanos donde habitan *alter egos*. Los más ilustrados en el campo nos hablaban de cómo “en los viajes transoceánicos a *las colonias* ultramarinas, los flamencos llevaban los cantes a Centroamérica y Sudamérica y, en su regreso,

<sup>73</sup> Los guías turísticos que dirigen a cientos de turistas cada día por el centro histórico de Madrid relatan la historia canónica del flamenco y su diáspora. Antes o después llegaba un momento en que, con más o menos gracia, nos compartían el lugar común de que “Hay muchos sitios para ver flamenco en Madrid... El verdadero flamenco, el auténtico, está en las casas; pero todavía se pueden ver representaciones de genuino flamenco en algunos tablaos. Este de aquí [señala un tablao] es uno de los mejores...”.

transportaban músicas de aquellas latitudes; y las mezclaban”. Agrupados hoy en las taxonomías canónicas como “cantes de ida y vuelta”, estas músicas son representadas por cierto sector como uno de los géneros principales de la “fusión flamenca”. “Pero no seamos ingenuos... este no era el primer momento en que el flamenco se fusionaba”. Algunos guías entregados a su público, relataban cómo “el ir y venir de los flamencos ya venía de atrás”; y no sólo tuvo lugar transoceánicamente, pues “el flamenco ya se había esparcido previamente por la península ibérica viajando desde Andalucía hasta los rincones más remotos de España. A su vez, había llegado a la península Ibérica desde”... y aquí había teorías diversas acerca del misterioso origen flamenco, en la que poco interesaban ya los porteadores, pues hacía tiempo que la sustancia flamenca era lo verdaderamente valioso del relato; y así, año tras año, se transmitía, hasta llegar a nuestros días.

En “su constante evolución”, la interpretación de estos “cantes de ida y vuelta” ha sido cada vez más frecuente. Particularmente difundida en las última décadas, varios artistas canónicos han canonizado algunas formas, siendo hoy representado por muchos como repertorio canonizado del flamenco oficial<sup>74</sup>. De hecho, es reconocido como propiamente flamenco siempre que se destaquen sus características foráneas como, por ejemplo, las influencias americanas de la guajira o la rumba -hay matices a este respecto, por ser éste uno de los discursos del campo-. Estos artistas comparten así la mencionada representación de acción purificadora (Steingress; 2004a). RR, por ejemplo, compartía su discurso de carácter musicológico en una entrevista en la que, codificada en los cantes de ida y vuelta, desplegaba su repertorio de representaciones acerca de estos temas:

“Participamos de un mismo circuito internacional, y entonces pienso en estas músicas como las músicas del caribe afro-andaluz, utilizando esa región imaginaria que va desde los puertos de Cádiz hasta Nueva Orleans, todo el Caribe y hasta Buenos Aires... Busco en ese mapa temporal de los últimos 500 años, en esos tiempos en los que compartíamos un mismo cancionero y los ritmos se traficaban con mucha más facilidad todavía de lo que se traficaban las mercancías o los esclavos, y creo que hay que recuperar aquella sensación de que la música era para compartirla y tener la sensación de que algo había de ti en aquella orilla y que tú podías pertenecer también a otras músicas (...)”

Y es que, una de las formas más comunes de hibridar culturas musicales es el dispositivo conocido como “fusión musical”. Hemos objetivado, a partir de la convivencia con nuestros informantes, varias formas de “fusionar el flamenco”, pero ésta es, precisamente, una de las mayoritariamente compartidas: el flamenco es una música-danza que resulta de, o ser combinada, o ser fusionada con otras; algo que afecta también a los signos considerados representativos de los constructos implicados. Estos grupos comparten unas imágenes de lo flamenco como cultura que se representa como una suerte de constructo homogéneo, contorneable, distinguible y empaquetable, que puede mezclarse con otros constructos, considerados igualmente homogéneos, contorneables... En estas claves, es habitual encontrarse etiquetas que definen representaciones hibridantes combinatorias, como flamenco-samba, flamenco-tango o afro-flamenco, en los que participan artistas calificados como heterodoxos y como canónicos. Este posicionamiento depende habitualmente de representaciones que consideran que la práctica se da en una cohabitación del espacio, con interpretaciones que se acompañan separadamente –actúan unos y después a la vez con sus repertorios distinguidos-, o, por el contrario, cuando en esa combinación hay una deliberada mezcla

---

<sup>74</sup> Es muy común encontrar a músicos cubanos, venezolanos, mexicanos, etc, interpretando estos géneros junto a artistas canónicos españoles, tanto en primeras filas mediáticas con el respaldo de las compañías discográficas, como en interpretaciones más restringidas, de carácter público y privado.

estilística que se fusiona sin posible desanudamiento, con todo lo que eso implicaría. La transustancialización de las culturas es un valor que, de nuevo, de la misma forma que enriquece para unos, contamina para otros.



Propuesta de "Tango y flamenco" en Madrid (elaboración propia)

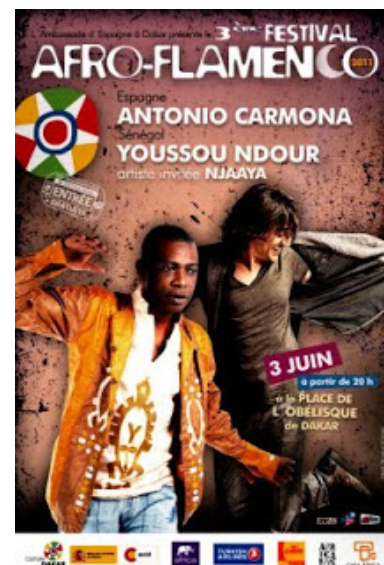


Figura 13. Carteles de conciertos (<http://festivalesflamencos.blogspot.com.es>.

Acceso: el 18 de julio de 2017) y anuncios (elaboración propia) donde lo flamenco aparece hibridado de formas diversas: combinado y fusionado; o protagonizando una disolución inmiscible.

Estas construcciones de lo flamenco requieren habitualmente de artistas representados como *no-flamencos*, y cuyas prácticas son caracterizadas como heterodoxas. Habitualmente, la atribución de heterodoxo es asignada a aquel del que se desconoce tanto su parentesco como los entresijos de su interpretación, haciendo impredecible su comportamiento. En la práctica, son flamencos que han socializado sin canónicos presentes que supervisaran su crecimiento, bien porque han pasado por "varias escuelas en varios países" o porque "escuchan otras músicas" y, de nuevo, sin un guía reconocible. Pero no es sólo una cuestión de técnica. Cuando comparten espacios con canónicos, la talla de la destreza interpretativa de los artistas representados como heterodoxos, les hace estar a la altura del repertorio en términos de ejecución. Sin embargo, la evaluación es realizada por artistas que ocupan posiciones etnocéntricas y que apartan a estos músicos de las posiciones canónicas: los heterodoxos son incultos porque no *entienden*, lo que hace que su heterodoxia interpretativa sea hasta tal punto atrevida, que "eso ni es flamenco ni es ná". En las claves que avanzaba la Suma 2014, son representados como "maestros de otros países que desarrollan, desde sus raíces o sus códigos estéticos, interesantes *aproximaciones* al flamenco." De la mano de la difusión de producciones multimedia que ha tenido lugar masivamente por redes diversas, y que ha permitido el conocimiento de las más diversas prácticas y estilos, la representaciones acerca de estas situaciones han crecido con gran celeridad.

En la construcción de otras culturas flamencas, la forma de resolver estos conflictos no pasa por la acción calificativa de la heterodoxia sino por la reorganización taxonómica. Los artistas y técnicos canónicos incorporan a su repertorio posiciones que les permiten modificar las representaciones

acerca de lo flamenco, y se crea un campo en el que el “parecido de familia” (Wittgenstein, 1953:23) dirija una acomodación de línea continuista para no provocar una ruptura en la “evolución del flamenco”, y que pueda ser reconocida por las lógicas pertinentes del grupo convivencial. Debe ser un espacio simbólico donde se reconozcan sus magníficas interpretaciones, pero que también sepa apreciar *la cultura flamenca*.

Este fenómeno cultural no sólo es experimentado por los flamencos. El proceso está en curso desde hace años, y este tipo de pugnas han ido creando un discurso mayoritario al que muchos flamencos se han ido incorporando por detectar que se mueven “dentro de un mismo circuito internacional” en el que participan *otros* con sus mismas demandas, y que son reconocidos como *próximos*. Nos referimos a las *World Music* (Cruces, 2001).

“No te voy a vender la soleá de la Secreta en un disco de pizarra que sólo tiene un cante por cada lado, pero si por el mismo precio te doy 12 cantes entonces sí. Por eso se puede crear la Antología [de Hispavox], pero al igual que se hace la del flamenco se hace la de la música india. Los folcloristas empiezan a recoger las músicas tradicionales y las que se creen que están en peligro de desaparición: las indias, las bereberes... ¡¡que no sólo se hizo en el flamenco!! En USA pasa lo mismo”

GMJ (flamencólogo, 56 años. Madrid)

En un campo más amplio, la heterodoxia es representada en un amplio espectro que va desde algo funesto que es “cosa de los tiempos”, a “oportunidades de conseguir que otros escuchen nuestras músicas”. Depende de la posición desde la que se declare el sujeto en la entrevista, la multiplicidad es explícita.

En relación con la interpretación, los artistas heterodoxos tienen una sorprendente capacidad creativa, que es respaldada de formas distintas por otros agentes. La diversidad de formas de poner en práctica el baile, el toque, el cante o todas las formas a la vez, resultan incontables, pues crecen a medida que uno convive; si fuera menester dar el dato en términos de representatividad, deberíamos acudir a las culturas privadas, por lo que habría tantas como individuos: incluso más, si contemplamos la evolución de un mismo sujeto. En el discurso mayoritario, encontramos intérpretes “más arriesgados” o “menos arriesgados” ¿Qué hace que sean evaluadas de forma distinta interpretaciones muy similares?

“El único tablao así que he tocado principalmente ha sido el Patas porque tengo muy buena relación con ellos, me gusta, me siento muy cómodo... Los otros tablaos nunca me lo he planteado; un poco porque lo que yo quiero hacer no lo voy a poder hacer y, en muchos tablaos, digamos que hay un cuadro, y tienes que tocar con ese cuadro y, claro, yo ahí no pego ni con cola”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Estas referencias a una reconocida posición heterodoxa para determinada audiencia, como “lo que yo quiero hacer no lo voy a poder hacer”, se relacionan con la habitualmente reconocida también por los agentes como flamenco-fusión, relacionados con espacios sociales y simbólicos considerados “menos flamencos”, y que se detectan por pequeños detalles empleados para desvelar información más importante de lo que podría parecer a los ojos de un neófito. De los detalles más explícitos son su designación como intérpretes, pues la variabilidad referencial está en continuo cambio. En su mayoría se distinguen cuando, en el cante se deja de hablar de “cantaos flamencos” para pasar a hablar de “cantantes flamencos”; en el baile, dejan de referirse a “bailaoras (o bailaores)” para pasar a hablar de “bailarinas (o bailarines)”, o de gente que “hace danza” o que, simplemente, “baila”; el

“tocaor”, en una acción degradante, pasa a ser un “guitarrista”. Si bien este tipo de discursos son cada vez menos frecuentes entre los flamencos de Madrid, y más desde la crisis económica, abundan como discursos no organizados que operan en la práctica. Y es aquí cuando aparecen aquellos pequeños detalles tan significativos que resultan en la no contratación para formar parte del mundillo profesional como una de las formas de no aceptar determinadas culturas flamencas. Como veremos, “el mundillo” es mucho más que la representación laboral que de él pueda tenerse, pues representa todo lo que los espacio de convivencia puedan aglutinar para tener una *normal* vida social. Llegados a este punto, nos gustaría matizar que podría pensarse que la vida sigue al margen de la institución, y del mercado, y de las subvenciones, y que “el arte” sigue. Sigue en una posición vital que Sanmartín (2005; 2011) destacaría, en su sentido más amplio, identificaría con “el verdadero artista”, y que asociamos aquí a la posición del “intérprete” que cotidianamente da sentido existencial a sus prácticas, lo que sucede en muchos de los grupos convivenciales flamencos. Pero, en tanto que cultura, no estamos aquí analizando *sólo* la profesionalización artística en función de las prácticas y representaciones pues, como acto cotidiano de estas culturas, su importancia trasciende al hecho profesional que lo ubica en su tiempo (Sanmartín, 2005, 2011). Sin ser novedad, algo condicionante, aunque no determinante para organizar el juego social, es quién asigna la posición de heterodoxo.

“-Sí, LK baila muy bien... bueno, aunque te diré que no a todo el mundo le gusta.

-Pues la gente habla muy bien de ella...

-Sí, bueno, depende... nosotros ya no la contratamos más porque... cómo te diría... no es lo que la gente quiere ver. Fue una apuesta que no resultó. Hace cosas con las manos y... no sé... pisa... no sé... baila demasiado contemporáneo para este circuito. La gente viene buscando otra cosa."

LA (contratista de espectáculos, 44 años. Madrid)

“-Sí, firmamos una serie de conciertos a un precio a cambio de que el año que viene la cosa se repitiera, pero no sucedió. Hablamos de nuevo y me explicaron que habían elegido a otra chica para hacerlo... [-¿Qué explicación te dieron?] Bueno, todo vaguedades... así funciona esto; es muy habitual. [-¿Crees que está relacionado con algo que pasó en las giras? ¿pasó algo?] -Jajajaj... Qué va, es mi forma de bailar... siempre me pasa, pero a mí me sale así.

LK (bailaora, 32 años. México)

LA muestra cómo se esperaba algo de LK que finalmente no dio; según LK, sin embargo, sí que lo hizo. “Hacer cosas con las manos”, “pisar” de formas... “no sé” o, en general, todo aquello que a LK le “sale así”, no era lo esperado. Y es precisamente por eso, y no sólo por lo que haya hecho, por lo que LK protagoniza esta posición. Lo *no esperado* no lo puede hacer cualquiera... LK, además de ser bailaora, y flamenca, es bailarina de otras danzas sin parentela reconocida, y su formación ha participado de distintas escuelas de baile con artistas no canonizados que, en el culmen de la heterodoxia, no participan de escuelas canónicas de danza española y flamenco. LA lo sabía, y así lo desplegó a lo largo de nuestra entrevista, seleccionando ese hecho como una de las posibles explicaciones de por qué LK no es apta para “este circuito”. Mercados aparte, LK no ha tenido una carrera representada como canónica, y esto hace que se le asigne una posición todavía vigilada. Esto es una característica muy común en otros flamencos que bailan, y a los que se no se les somete a la misma vigilancia. entrevista con LK avanzaba,



“Sí claro, y a mí me gustaría no tener que bailar esas letras... me parecen machistas, no sé, un poco antiguas, ¿no? Como de otra época. Pero es así, ya lo sabes: si no lo haces, no bailas. Bueno, y más aún con esos”

LK (bailaora, 32 años. México)

“Esos” son un grupo de flamencos canónicos con los que LK ha bailado en alguna ocasión “por trabajo”. Como hemos visto, la profesionalización canónica requiere de la participación en los espacios canónicos con artistas canónicos, de los que LK tiene una representación “un poco antigua”. Las referencias al conservadurismo en ciertas formas de ser, de sentir y de pensar de los canónicos, no tienen lugar sólo en bailaoras relativamente jóvenes y extranjeras, como es su caso. Es una posición muy compartida que convierte a estos discursos en una amplia minoría, pues es frecuente encontrarla también en otros artistas *locales*:

“Bueno tío, bueno pisha, es que en Cádiz decimos pisha, ¿sabes? Pues eso, pisha, que lo de Madrid es la polla... Esto en Cádiz no pasa. Yo cuando llegué aquí dije, ¿y estos? Yo hacía que no veía eso en Cádiz.. ¡años!... ¡Vaya tela!... Esos están ya pasaos de moda, hombre. Alucino que sigan haciendo eso”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

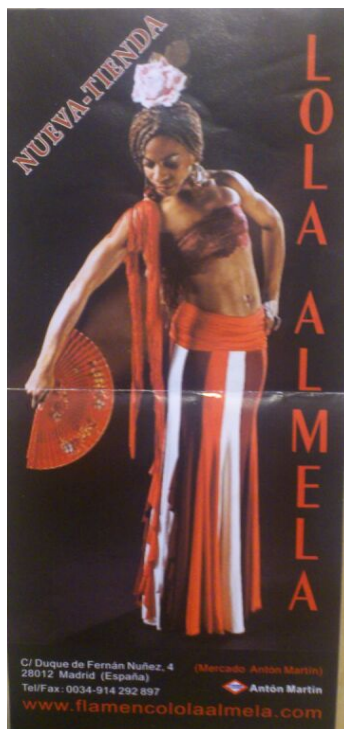
En este mismo tono se refieren algunos también a las ropas utilizadas para las representaciones canónicas<sup>75</sup>. La apariencia física<sup>76</sup> es un elemento muy evaluado en un intérprete profesional y, como tal, es cuidado de formas diversas: colores, formas, estampados, lisos, con flecos, con volantes, con pantalones, con lunares, con bordados, cortes, originales, de imitación... Hemos visto cientos de ropajes distintos en nuestros años de trabajo de campo. El mundo de la moda flamenca<sup>77</sup> es otro interesante campo de trabajo en el que no hemos profundizado por no ser el objetivo de este trabajo, pero es resaltado aquí como un motivo de heterodoxia para algunos artistas por considerarse “no ir vestida... como debería”, o “¡esos colores para bailar esto!”, o un muy convincente “joder, vaya pinta que lleva”.

---

<sup>75</sup> Existen empresas en Madrid pioneras en el sector de la vestimenta flamenca como Menkes, con tiendas en España, París y NYC, y Gallardo, una conocida zapatería flamenca ubicada en la calle Cabestreros del barrio de Lavapiés.

<sup>76</sup> Tenemos más experiencia con las vestimentas de ellas, porque son sometidos a continuos comentarios sus trajes; en mucha mayor medida que los utilizados por ellos.

<sup>77</sup> <https://www.modaes.es/back-stage/20150203/moda-flamenca-un-negocio-de-ocho-millones-detras-del-unico-traje-regional-que-salta-fronteras.html>. Acceso: el 18 de julio de 2017



**Figura 14.** Propuestas de ropajes flamencos representadas como heterodoxas por uno de los discursos canónicos mayoritarios de Madrid. Izqda: Publicidad de tienda de ropa flamenca situada cerca del madrileño metro de Antón Martín (elaboración propia). Dcha: Ropa flamenca. Decathlon de Alcorcón. Madrid (Elaboración propia)

Además del estilo interpretativo, y de los ropajes, tampoco lo que bailan los artistas heterodoxos es flamenco. Como le advertían a una mujer extranjera que contaba que bailaba a una de las intérpretes una noche, tras una actuación en un local: “¿sevillanas? Uy, pero eso no es flamenco”. Recordemos que la adecuación de lo que se baila con el momento apropiado está relacionado con el cuándo es propio bailarlo. Esa intérprete nos dejó claro posteriormente que “¡venga!, sevillanas... eso es para los guiris, ¡o peor! ¡para la Feria de abril!”.

En otra ocasión, se referían a un joven cantaor que “se había arrancado sin respetar”: “¿Qué hace este cantando eso ahora?” Los flamencos que viven con formas no canonizadas no parece tener en Madrid las mismas posibilidades para participar de la vida pública canónica y pasar desapercibidos.

Respecto a tocar, no sólo están incluidas las valoraciones desfavorables de “formas de tocar que no son flamencas” o, que si lo son, son heterodoxizadas porque el artista las combina con cantar cuando no se debe. Cantar y tocar a la vez es algo difícil de ver entre canónicos en variadas situaciones, pero es sin embargo algo que un artista heterodoxo sí se puede permitir. Si fue en su día compartido por una mayoría el que sus producciones “no son técnicamente flamencas”, hoy día, una mayoría igualmente representativa le hace hueco en el mundo canónico con una mitosis de la célula flamenca al reconocer, y compartir en distintos grados, un género como el la “rumba catalana”; convertido así en un polémico dispositivo cultural donde conviven canónicos y heterodoxos. Ni que decir tiene que los artistas heterodoxos que producen músicas que no siguen las escuelas canónicas de cante, de

toque, ni de baile, son el resultado de una mitosis defectuosa que produce *flamenquitos*<sup>78</sup>, y no flamencos. Así pues, los artistas heterodoxos, heterodoxizan con formas degradadas todo lo que hacen, viven, sienten y piensan. Pero no lo hemos visto todo sobre la herejía: aún hay más... ¿qué podría suceder si un “*flamenquito*” tuviera en sus manos un instrumento musical no canonizado?

Los instrumentos musicales son de las primeras cosas que uno identifica en un espacio en el que algo va a sonar. Si no son los instrumentos “apropiados” para la ocasión, son de los primeros elementos heterodoxizados cuando son empuñados por heterodoxos, independientemente de lo que se haga con ellos. Tocar con instrumentos no estereotipados como la guitarra, aunque los artistas lo normalicen en sus discursos, es todavía una larga empresa para violinistas, armonicistas y pianistas que, poco a poco, han conseguido canonizar sus instrumentos:

“El piano no es tan extraño, hay muchos pianistas... están [pianista 1], [pianista 2]... y no pasa nada, nadie pone problemas porque sean pianistas. No importa el instrumento ¡lo importante es lo que haces con él!”

MRP (músico flamenco, 39 años. Granda)

“El saxo o las flautas o las armónicas, qué más da: todo puede sonar a flamenco. Si haces esto [hace que toca], esto no suena a flamenco, y si haces esto [hace que toca], mira si es flamenco...”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

MRP y VD tienen un repertorio de disposiciones en el que sus historias de vida flamencas, ligadas a sus heterodoxas carreras de profesionalización, les hace elaborar representaciones técnico-meritocráticas centradas en el entrenamiento musical. Si bien hay artistas canonizados que con el respaldo de sus comunidades tienen la capacidad de canonizar ciertas formas, ni MRP ni VD son de ese tipo de flamencos, al menos, de momento. Aunque racionalicen que el sonido más o menos flamenco no es cosa del instrumento, están obviando lo que se dirime en el juego lo social de lo flamenco en su representación como cultura aunque, si hacemos caso exclusivamente a las historias musicales, efectivamente consideren que no pueden estar más acertados. El piano o la armónica, el violín o la flauta, son instrumentos habituales en espacios flamencos desde hace años, pero han tenido que ser artistas representados como canónicos o, mejor dicho, artistas canonizados, los que los tocaran para ser reconocidos e incorporados en el repertorio canónico. A pesar de que es una mayoría la que ahora los reconocen, siempre hay otros discursos que, aunque minoritarios, tienen mucha influencia:

“No, hombre, la armónica es habitual... piensa en [armonicista1]. Estuvo de gira con Paco de Lucía y el éxito fue arrollador... estuvieron varios años juntos. Luego él grabó sus propios discos, y eso... Igualito que el cajón, por ejemplo, ahora todo el mundo toca el cajón flamenco, pero no existía antes de que Paco de Lucía lo trajera de Brasil... Se trajo el cajón peruano y le puso unas cuerdas de guitarra y, hala, el cajón flamenco: ahí lo tienes”

AAB (Aficionado, 44 años. Argentina)

El ejemplo del cajón flamenco al que AAB se refiere es un lugar común entre algunos círculos flamencos al ser representado como un instrumento musical incorporado al repertorio del flamenco canónico. Aceptado en tanto que ha sido introducido de la mano de un artista canónico tras una gira

---

<sup>78</sup> El término “flamenquito” adquiere diferentes significados en distintos contextos. Contando con el uso figurado del lenguaje, hay ocasiones en las que los artistas hablan de sus producciones en términos afectivos, o divertidos, pero nos referimos a aquellos usos en los que representa la producción de un flamenco degradado.



internacional y, en un tiempo relativamente corto, su uso se ha generalizado por su reconocimiento. Para ello, al conocido como “cajón peruano” hubo que *aflamentarlo* “con unas cuerdas de guitarra” en su interior, y la flamenquización del cajón peruano para convertirse en cajón flamenco es un ejemplo excelente de hibridación como *fusión* canónica.

El éxito de que los símbolos sean aceptados por las comunidades es más habitual cuando se le dé la línea continuista mencionada anteriormente, pues el cambio no tiene porqué provocar una crisis grupal si se respeta ese aire de familia continuista que ayuda a construir el relato histórico del grupo humano de interés. Se nos olvida el continuo discurrir de las historias como resultado de la hibridación de todo, incluido lo que es habitual representar como un atemporal aspecto físico de la familiar guitarra, tal y como hoy la conocemos, en la que la Madrid es representada como un espacio muy relacionado con su transformación<sup>79</sup>.

A pesar de su notable presencia en espacios profesionales y no profesionales, y públicos y privados, no han corrido la misma suerte los instrumentos considerados melódicos a los que antes nos referíamos como violines o saxos -aunque cierto es, que este tipo de fenómenos son procesos en curso en los que estos parámetros son cambiantes-. Respecto a otro tipo de instrumentos, RR propone relatos representados como de erudición densa:

“El tres parece que también fue... Había ya aquí instrumentos de tres cuerdas, las vigüelas de péñola, que están en las miniaturas de las cantigas de Alfonso X el Sabio<sup>80</sup>, y eran, parece ser, instrumentos muy apreciados por los juglares, de tres o cuatro cuerdas dobles, y parece ser el antecedente de la guitarra y del tres. Y bueno, allí en, y a partir de esta idea trabajamos con el luter Andrés Domínguez en Sevilla, y así hemos construido Cuba se hizo esta maravilla que es una síntesis entre los tambores y las cuerdas: un instrumento total para el son antiguo. Mi madre fue a cantar con el tiempo a Cuba con Compay Segundo, yo me enamoré de la música cubana, y me trajo un tres habanero con el que me fui al campo sevillano, a Morón, a Lebrija, a Utrera, y a meterme en el flamenco que más me gustaba: el flamenco de las casas, de las tabernas, y de las fiestas privadas, hasta que acabé viendo que era necesario construir un instrumento nuevo, un tres flamenco, que bebiera tanto del tres cubano como de la guitarra flamenca (...) Estamos utilizando maderas más propias del flamenco como el cedro o el palosanto; utilizando un cordaje mezclado: bordones de guitarra flamenca y cuerdas de laúd; la afinación está más cerca de la afinación en cuartas para hacer cosas más propias del flamenco, y después la ética también, ¿no? Haciendo el tratamiento de las criaturas flamencas, que es otro”.

RR (guitarrista, 41 años. Sevilla)

RR crea un nuevo instrumento que “era necesario construir”. Entre otras *continuistas* necesidades que él detecta, las “maderas debían ser más propias del flamenco”. Se refiere a:

---

<sup>79</sup> En la construcción de la erudición, es compartido por los técnicos el hecho de que “desde 1577 existía en Madrid el gremio de violeros, que agrupaba también a los guitarreros o constructores de guitarra, y cuyas ordenanzas se mantuvieron durante todo el siglo XVIII. En este siglo, la guitarra ya sufre transformaciones técnicas (...), es cuando el padre Basilio, gran contrapuntista y organista en el convento de la orden del Cister en Madrid, y que estableció un método de tocar punteado, añade a la guitarra la sexta cuerda (...), aunque el rasgueo, una de las principales características del toque flamenco, ya aparece bien definido en el libro “Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española”, de Lucas Ruíz de Ribayaz (Madrid, 1677), e impulsado por Matías de Jorge Rubio con el método titulado “Nuevo método elemental de cifra para aprender por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema por Matías de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista de esta Corte” (Madrid, 1860) (...) Pero es el compositor y guitarrista Fernando Ferandiere el que inicia ya un sonido supuestamente flamenco<sup>79</sup>” (Blas Vega, 2006; 60-62).

<sup>80</sup> “Cantiga 140. La vihuela de péñola es como la vihuela de arco o fídula pero se tañe punteado las cuerdas con un plectro o péñola. En el siglo XVI acabará por desplazar en España casi completamente al laúd y más tarde, en el Barroco, será sustituida por la guitarra de cinco órdenes o guitarra barroca, de mayor sonoridad”

(De [http://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos/pages/vihuelasdepenola140\\_jpg.htm](http://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos/pages/vihuelasdepenola140_jpg.htm). Acceso: el 16 de junio de 2017).

“maderas que habitualmente se utilizan para la construcción tradicional de guitarras flamencas como el pino abeto o el ciprés, aunque se utilizan también otras como el palo santo de la India, que eran con anterioridad utilizadas para la construcción de las guitarras clásicas, o de concierto; además, las guitarras flamencas tienen una caja de resonancia más estrecha que las clásicas”

SAM (Vendedor de guitarras, 45 años. Granada)

El mundo de la construcción y colección de guitarras es un campo en el que no hemos profundizado sino para conocer a gente que ampliara *el mundillo*, pero que es amplio e importante hasta el punto de que, la cantidad de sujetos distintos con culturas distintas, lo hace ser un objeto de estudio muy interesante. Parte de nuestro trabajo de campo se desarrolló en una guitarrería en la que un día...

[Diario]

”-¿Y siempre se toca flamenco con las guitarras flamencas? ¿las españolas no se utilizan?

-Hombre, depende... habitualmente sí. Lo que pasa es que aquí viene gente ya de un nivel bastante bueno: concertistas... profesionales en general. También viene mucho flamenco a comprar... Bueno, hay más tipos de guitarras, ¡eh!, lo que pasa es que nosotros son éstas las que hacemos”

La conversación se interrumpe porque entra un chico de rasgos orientales que dice querer comprarse una guitarra –entiendo su español con dificultad-. El dependiente le invita a probar varias guitarras y, tras tocar tres [toca con mucha soltura], se decide por una “de concierto”. Paga con tarjeta de crédito 2650€ y se lleva la guitarra en una funda que el dependiente también le ha vendido.

-¿Así de rápido se vende una guitarra? ¡Qué buen negocio! Jajajaja

-Sí, ya ves, jajajaja... No, es que este chico es un concertista muy conocido y suele venir por aquí a comprar guitarras... Se ha llevado alguna flamenca en alguna ocasión.

-Aaaaaah... claro, por eso tocaba tan bien.

-¿Te parece? Qué va... toca bastante frío. Los latinos de Asia es lo que tienen... les falta algo de pasión, ya sabes... de sangre caliente. Bueno, igual es porque es de clásico... Tocan muchas notas”

¿Qué es tocar bien un instrumento? Esta eterna pregunta la centramos en esta situación para atender a las representaciones del dependiente: hay que tener un tipo particular de ejecución en el que “la pasión” se demuestre, y “los latinos de Asia” parecen no tenerla, siendo representados como incultos. Apréciase cómo la imagen del guitarrero sobre la interpretación de un artista no canónico pero al que no se le heterodoxiza, tampoco parte de las claves con las que anteriormente representaron a “los guitarristas de Madrid”. Aunque con matices, se evalúan de nuevo las mismas prácticas de formas distintas en función de las atribuciones a la posición de artista. Recordemos que si un artista “toca muchas notas”, pero es reconocido por sujetos canónicos, su interpretación es considerada como una forma canónica de tocar; y un dispositivo frecuente de canonización es precisamente la identificación con una escuela de toque reconocida como canónica. Por el contrario, si un artista es heterodoxizado porque no declara pertenecer a una escuela canónica, y “toca muchas notas”, no se considera su interpretación de la misma forma. De hecho, no se considera; ni mejor, ni peor. En una posición en la que “les falta algo”, por ubicarse en posiciones para gestionar el don de lo flamenco, no se considera. Estas imágenes son ampliamente compartidas:

“Y no veas cómo bailaba la cabrona, ¿sabes? Yo la veía sólo de espaldas y me llamó la atención cómo se movía, ¿sabes?... cómo pisaba. ¡Pim!, ¡pam!, suelta la falda, sube brazos y se gira y... ¡¡La cagamos!!... ¡¡Tenía Los ojos así!! [traza dos líneas rectas horizontales sobre sus ojos] ¡¡Era china!! Alucina, se me vino todo abajo, macho”

TSM (Bailaor, 44 años. Sevilla)

Muchos son los artistas que, en nuestra experiencia de campo, han pasado por Madrid para relacionarse en el mundo de los canónicos. Aprovechan la estancia para participar del mundillo y “ver si se me pega algo”, o “pegarme alguna fiesta de esas de tocar hasta no poder más”, y “poder estar con alguien que toque bien, que siempre se pilla algo”. Sus formas de tocar y de relacionarse con el instrumento son numerosas, y los continuos contactos personales de la convivencia hacen que estas hibridaciones culturales tengan lugar de forma continuada y efectiva. Por un lado, que la construcción de las posiciones canónicas depende de prácticas y representaciones canónicas reconocidas como tales por los demás. Cuando interpretan *otras* músicas y las *aflamencan*, algunos tienen la capacidad de canonizarlas. Esto sucede si, durante el tiempo suficiente, se da un reconocimiento generalizado para incorporarlas al repertorio cultural público, entonces ya como producciones flamencas. Por otro, los artistas asignados a posiciones heterodoxas, *aflamencan* las formas con un resultado canónicamente defectuoso, que deviene en “flamenquito”. Sin atender al que pone las formas en práctica, este término es empleado por un sector mayoritario para jerarquizar las formas culturales en un código velado de los intérpretes.

Desde luego, estas apreciaciones tienen un carácter general y no se cumplen siempre a rajatabla. El análisis de nuestros numerosos datos de campo nos devuelven situaciones con implicaciones no tan nítidas, y no podemos garantizar estos vínculos tan directos. Sin embargo, sí podemos afirmar lo siguiente: lo que son consideradas como prácticas y representaciones canónicas por cierto sector, lo son en un juicio *a posteriori*, cuando son canonizadas. Sucede de forma extraordinaria el poder en el *a priori* reconocer a un canónico por sus prácticas y representaciones; salvo los imprudentes, el resto parece reservarse la publicitación del juicio para evaluarlo:

-[Yo] Pero ¿cómo que se le ve?

-Que se le ve... A un flamenco se le ve venir, hombre. Tiene unos andares, un porte...

-Y cómo son... por ejemplo, ¿ese de ahí? ¿es o no es?

-No, no sé... no sé decírtelo. Es algo que... que se nota. Yo lo noto.

RM (Cantaor, 47 años. Madrid)

Independientemente de que RM estuviera tratando de ocupar una posición de conocedor de lo flamenco, su discurso objetivante es compartido por muchos. Otra de las cosas que “se nota”, y que opera para la asignación de estos estereotipados posiciones son los rasgos fenotípicos. De la misma forma que sí que *se espera* de unos, con la misma representación estereotipada *no se espera* de otros. Cuando aparece algo no correspondiente, como en el relato de TSM el bailar magníficamente con ojos rasgados, opera el estereotipo para condicionar el juicio y desempoderar al sujeto.

De la misma forma, una piel aceitunada, o vivir en determinados barrios como elementos de construcción del estereotipado gitano, demanda muchas expectativas para empoderarlo. Dependiendo del grupo convivencial, se espera que interprete o sea aficionado en base a unas elevadas expectativas de “su arte”; y sucede que, por el hecho de parecerlo, haga lo que haga será por muchos favorablemente representada su interpretación por la posición que el discurso mayoritariamente compartido otorga a la figura del gitano en su relación con lo mayoritariamente compartido como flamenco. En una conversación con un trabajador social en la que se refería a un colegio en el que trabajaba, mostraba su respaldo a esta representación acerca de este hecho:

“Trabajar en esos espacios es jodido porque no quieren aprender nada; es muy difícil. Pero en estos talleres la cosa es más fácil. A cada uno les ponemos a hacer cosas que les gusten. A los gitanos les ponemos con el cajón flamenco y ahí se lían ellos (...) Es que estos tíos están todo el día con el flamenco y por eso no les cuesta nada. Así que, ese grupo ya lo tenemos resuelto”

MJQ (Trabajador Social, 23 años. Madrid)

Quizás “no les cueste nada” pero, desde luego, no a todos les gusta. En una larga conversación con dos gitanos adolescentes *de piel aceitunada* en una plaza de Madrid, yo mismo era víctima de mis propios prejuicios:

“-Yo paso del flamenco. A mí me gusta el rap. Sé bailar un poco, y cantar [flamenco], pero no me gusta. Yo me hago mis rimas con mi primo, y me las subo. [-[Yo] Hay una escuela de hip hop ahí en la calle Cabestreros... ¿Sabes?] -Sí, pero es sólo de baile. A mí el baile me gusta menos. A mí lo que me va es rapear”

¿y con qué acento se habla? Otro de los elementos que construyen esa estereotipada posición de artista es el acento en la dicción. BA, una bailaora profesional que se ha formado y ha trabajado en varias partes del mundo es originaria de Castellón, y está afincada en Madrid desde hace años; en su familia no hay andaluces. Hemos convivido en su mundillo, y la hemos visto cambiar durante casi cuatro años. El año pasado, en nuestro último encuentro prolongado, tenía un marcadísimo acento andaluz. Cuanto más ascendía profesionalmente, más marcado tenía su acento y, a estas alturas, no sabemos cuál es la causa y cuál el efecto. En ese último año “no había parado de trabajar”, y no es seguro que hubiera estado compartiendo con andaluces con acento andaluz; al menos, aquellos que habitualmente nos encontrábamos en el mundillo. Desconocemos cuál era el origen de esa transformación, pero el caso es que el hecho tenía lugar, y ni mucho menos es el único caso.

A pesar de las representaciones canónicas *emic* de que los sujetos se flamenquizan al incorporar la sustancia flamenca, proponemos la gestión de BA de su acento modulado mediante un estereotipadamente reconocible sonido con el que decide relacionarse, como un pequeño detalle que forma parte de la construcción del sujeto flamenco. En función de su biografía, de sus seguidores, procedencia, etnia, obras grabadas, número de representaciones, etc, los artistas canónicos tendrán distintos poderes de canonización; y con canonizar nos referimos a que la forma sea *aflamencada* de forma prolongada en el tiempo, para ser incorporada al repertorio canónico convertida en flamenco. En una entrevista con un reconocido flamencólogo, vemos cómo la relación directa entre los artistas y sus prácticas, debe tratarse con cuidado:

“¿Y los discos? Nada... Hemos conseguido que en los grammys latinos, por segundo año se dé un premio del flamenco (...) El primero lo ganó [intérprete1], y yo me cogí un rebote... claro... ¿quién ha puesto aquí a [intérprete1] si [intérprete1] no hace flamenco? Y es mi amiga, eh, pero aquí el artista no pinta nada. Si ya es difícil entender lo que es el flamenco, si encima al mundo lo volvemos loco (...) tío, tú vota lo que quieras, pero el flamenco aquí es el [intérprete2], y lo que no es el flamenco es esto otro... Y luego estaba “pop”... Joder tío, ¡pon una etiqueta que se entienda!, que diga “músicas del mundo” o algo, así, no vas a poner a competir al [intérprete2] con [intérprete3], -no, es que [intérprete3] no es flamenco [se pregunta y se responde]-, pues depende... Ellos son flamencos y tocan bulería y no sé qué, ahora, lo que tocan en este disco es salsa... Ganó ese premio [intérprete4]. Yo había hecho el disco de [intérprete5], y sabía que si entraba [intérprete4] ganaba seguro [intérprete4], pero yo aún así la metí. Porque yo tengo una forma muy fácil de ordenar esto: lo que es flamenco para aquí, y lo que no es flamenco para allá. ¿y qué es flamenco me preguntarás?...”

GMJ (flamencólogo, 56 años. Madrid)

GMJ muestra precisamente en su relato esa contradicción entre la correspondencia entre artistas y prácticas de difícil asignación unívoca. Como un buitre volando en círculos, espera que suceda lo que tiene que suceder: lleva la conversación a una pregunta que continuamente se realizan los flamencos ¿qué es el flamenco?... ¿cuál de ellos? Consideramos que si por algún motivo resulta interesante esa pregunta es, retomando el hilo argumental, por la difícilmente sostenible sentencia de que el intérprete flamenco, estudiado en una desocializada dimensión artística, *sólo* hace flamenco. En este caso, para ilustrarme, GMJ ejemplifica la acción con prácticas flamencas canonizadas como “tocar bulería”, pero obvia analizar lo fundamental, y de ahí la contradicción de si es o no flamenco lo que hacen: da igual lo que hagan los artistas por él canonizados, pues seguirán siendo flamencos.

No sucede así para los heterodoxos, y una muestra de ello la encontramos cuando se refiere al grupo TK como flamencos, aunque “ahora no hagan flamenco”, porque “ellos son flamencos y tocan bulería y no sé qué, ahora, lo que tocan en este disco es salsa...”. Argumenta aquí en base a una de las representaciones que se encuentran frecuentemente en los discursos para referirse a los canónicos de prácticas no canónicas, y que rompe de nuevo el isomorfismo de que la práctica hace al sujeto: los [intérprete3] deberían ser artistas heterodoxos por tocar salsa, aunque sean flamencos – canónicos-, por haber tocado en algún momento “bulería y no sé qué”. Sin embargo, él sabe que los [intérprete3] pertenecen a un reconocido linaje, y esto los ubica en uno de los grupos convivenciales que describimos como formas de vidas canonizadas. Se enfrentarán a otro tipo de problemas en sus vidas, pero la mayoría de los canónicos no dudará de su flamenquidad pues, al haber sido así socializados, tienen cierta libertad para heterodoxizar las prácticas porque, mientras estén respaldados por su grupo convivencial - su parentela en este caso-, sus prácticas permisivas serán las que vayan aflamencando espacios representados todavía como no flamencos. Esto permite a los [intérprete3], por ejemplo, hacer otras músicas consideradas no flamencas, y sembrar la duda de cómo evaluarlos por hacerlo; duda que se acaba resolviendo cuando el que la enuncia evalúa esas condiciones en estos términos. Si bien es cierto, en tanto que esta caracterización cobra su fuerza en la legitimación del reconocimiento del grupo convivencial, ésta está asegurado para unos, pero no para otros. Y este parámetro es lo que hace que la correspondencia funcione de forma equívoca según el grupo convivencial.

GMJ despliega ante nosotros uno de los discursos técnicos mayoritarios en la que la discusión se centra en las prácticas de los sujetos, y no en las posiciones que ocupan. El foco sobre la tensión canónico-heterodoxo se desplaza desde el *quién lo hace*, a *lo que hacen*. GMJ habla de “hacer flamenco”, pero la información está filtrada por un esencialista “ser flamenco”, que verdaderamente organiza su argumentación en base a sus representaciones. Este análisis se inspira también en las distintas representaciones, demandas, y expectativas sobre el caso que analizamos inicialmente de la bailaora LK; y que se da de la misma forma en muchos otros. La abundancia de este tipo de casos que hemos conocido en nuestro trabajo de campo es abrumadora.

Un nuevo elemento a tener en cuenta en este análisis es que la atribución de canónico no siempre es deseada. Cierta sector flamenco defiende su posición heterodoxa dentro del mundo de los artistas, empoderado en sus prácticas no canonizadas. Siguiendo con la enumeración de artistas que hace GMJ, [intérprete3] no tiene la visión de sí misma que GMJ nos propone: ella dice tener “un aire muy flamenco” en sus interpretaciones. Otros cantan en inglés, o en árabe clásico, van vestidos

conscientemente de forma no canónica a espacios canónicos, o viven en espacios sin don, no canonizados, de los que “nada verdaderamente flamenco puede salir”, como los Estados Unidos o Egipto.

Son muchos los artistas extranjeros que no participan en estos grupos convivenciales, y que nos hemos cruzado en la ciudad de Madrid. Las diversas relaciones construidas con lo flamenco son extraordinarias, pues no son cualquier artista. Muchos de ellos son profesionales en sus respectivas localidades que no suelen compartir las prácticas ni las representaciones de los flamencos canónicos de Madrid. Sin embargo, bien por sus rasgos fenotípicos, explícitamente distintos (“¡¡era china!!”), o por el contraste de formas de vida que los convierte en desconcertantes porque “son más raros que Dios”, porque parece insuficiente que vengan “a hacer un curso” o por las razones que queden por documentar, estos artistas tienen vedado el acceso a relacionarse canónicamente; independientemente, por supuesto, de su vivir flamenco. Así me lo hicieron ver en varias ocasiones:

“Es que yo piso muy fuerte todo el tiempo, a mí me gusta así... muy pasional. Intento que el puntatón suene bien fuerte: como una ametralladora, pero me dicen que no tengo dinámica, que tengo que relajarlo y hacerlo más elástico... como si no supiera hacerlo... La verdad es que esa profesora no me gusta mucho”

EC (Bailaora, 29 años, Canadá)

“Prefiero tocar más suave, que suene todo más homogéneo... es feo que sea tan CHAN CHAN CHAN [hace como que golpea la guitarra con intensidad]. La dinámica es muy importante, pero luego no lo parece... se emocionan y empiezan a rascar. Eso sí, la pulsación es muy buena. Me gusta eso de los de Madrid”

MF (Guitarrista, 33 años. Egipto)

“¿Las manos como palomas? Que me enseñen mejor a mover las manos... además, ¿qué palomas? Yo las mano las muevo bien, lo hago como las otras, pero esta mujer es mala persona: yo creo que me tiene manía, porque lo hago igual que las demás... eso sí, de mover el culo ¡ni hablamos! ¡Soy la mejor! ... jajajja”

UD (Bailaora, 42 años, Brasil)

El trabajo de campo prolongado nos permitió asistir a las clases de estas dos bailaoras y, efectivamente, el fortísimo “zapateao” de EC no era evaluado favorablemente como lo era el de una canónica AK, a la que se le otorgaba un espléndido vigor representado favorablemente cuando interpretaba; tampoco las manos de UD parecían moverse como palomas. MF es un reconocido guitarrista profesional que viene de vez en cuando a Madrid a tomar clases, a pesar de ser considerado como “brillante” por la prensa especializada.

Estos artistas compartían espacios y tiempos con los artistas representados como canónicos de Madrid; presenciaban espectáculos flamencos, algunos frecuentaban locales de música canonizada... en definitiva, hacían lo que el resto pero, generalmente, e inducidos por las circunstancias, acababan creando grupos convivenciales propios donde lo que se compartía era ese elemento de extrañeza que les reafirmaba aún más en sus posiciones heterodoxas. No se les reconocía ninguno de los elementos de canonización a pesar de su favorable actitud, y esto organizaba su convivencia, tanto profesional como no profesional, algo que estudiaremos en profundidad en el capítulo sobre lo flamenco como construcción identitaria.

### 5.1.2. PARIENTES

El tema del parentesco es un vasto campo en la Antropología, y no es tarea de este trabajo el cuestionar la operatividad de los grados de consanguineidad con los que algunos construyen “las sagas”, o profundizar en los funcionalistas roles sociales de cada uno de sus integrantes. Lo trabajamos porque la convivencia parental es uno de los espacios idóneos para la incorporación de prácticas y representaciones flamencas. Así pues, nos centramos en este apartado en el análisis de las relaciones familiares con culturas denominadas flamencas, y que así lo entienden las taxonomías *emic* que distinguen a “las grandes familias del flamenco” para construir las posiciones de los parientes.

No es extraño que los *parientes* se junten para celebrar las fechas señaladas por el calendario, como la Semana Santa o Navidad, o para compartir hechos sociales cotidianos de carácter no periódico, como bodas, bautizos, cumpleaños, etc. Compartir con los allegados es más fácil si se vive cerca, aunque también son habituales los desplazamientos para celebrar juntos como comentan PC e IA:

“Nosotros vivimos toda la vida por [zona de Madrid]. Eso [se refiere a su casa] era de un señor que tenía todo aquello y mis padres lo cuidaban. Yo no nací allí, pero mi hermano pequeño ya sí, y montábamos unas fiestas... Me acuerdo sobre todo en el fin de año que venía todo el mundo después la de media noche... todo lleno de coches aparcados ¡y allí no cabía un alma! Venga a tocar... Se nos hacía de día y tó cantando”

PC (Guitarrista flamenco, 44 años. Cádiz)

“Estamos todos en (...), sí. Estamos toda la familia por allá. Yo vivo en el segundo y mis padres en el primero... Mis primos viven muy cerca nuestro. Ya sabes, van viniendo, nos vamos juntando... jajjaa. Así estamos juntos y es más fácil celebrar. Los años pasan y ahora somos muchos por allá... Aquella zona es bonita, hombre. Hay muchos árboles, y eso para los niños está bien.

IA (Cantaor, 31 años. Madrid)

El pertenecer a una “saga” condiciona la representación de una determinada práctica reconocida como flamenca. Aunque se reconocen manieristas individuaciones para cada uno de los familiares, las prácticas son manejadas de la misma forma que hemos tratado para las escuelas, pues el “linaje” es para estos flamencos uno de los dispositivos culturales frecuentemente empleados para ubicarse, en el sentido de asignar tareas y responsabilidades. El grupo de informantes con el que trabajamos en este apartado, ha empleado siempre estrategias de visibilización u ocultamiento de los grados de parentesco, publicitando y/o ocultando su “*linaje*” según consideraran oportuno el hacerlo.

Tal y como hemos mencionado, la “literatura especializada” está llena de estudios genealógicos acerca de las *familias flamencas*. Apellidos visibilizados como los Amaya, Carmona, Losada, Vargas, Sánchez, Flores, etc. son para algunos canónicos vectores que ayudan a buscar el Santo Grial del *gen flamenco* que pueda aclararles “de dónde viene tanto arte”. Con la representación de una sustancia acumulada durante generaciones, el sujeto contenedor será considerado *más flamenco* por cuánto linaje pueda desplegar; por supuesto, las representaciones acerca de “la sangre” como sustancia portadora del carácter, la personalidad, el temperamento y el “honor”, tiene mucho que ver en todo esto. Este hecho sobre si se tiene o no se tiene, o, en el caso de que se tenga, si es utilizado o no, es un tema de complejo análisis por todas sus implicancias, pues será un elemento que irá cobrando

fuerza para la vida social a medida que, a lo largo del trabajo, aparezca entrelazado con otros discursos que no compartan estas representaciones.

“La familia”, es el término *emic* que comparte un discurso mayoritario canónico para referirse a uno de los grupos convivenciales más operativo donde, el *ser* flamenco, tiene una continuidad temporal que trasciende a la práctica localizada. Si bien veíamos antes cómo el *ser* pasaba por el *hacer*, el hacerse flamenco para este discurso incorpora elementos que les trascienden como agentes. Para construirse, emplean elementos de autorrepresentación de carácter étnico, o de migraciones familiares originarias, o de proximidad vital a núcleos súper masivos donde se produce el contacto con esta sustancia que luego reparten aquellos que la han contactado:

“Me considero músico ante todo. Digo que tengo la suerte de tocar flamenco porque mi familia es gitana, y eso me mete de lleno en esta música. Lo he vivido desde chico y me introduje ahí. Tuve que estudiar clásico, que fue una de las cosas que hizo mi padre y bueno... aquí estoy”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“Algún gen me debe quedar a mí de aquéllos que se vinieron, no te digo que no. Estas cosas siempre se llevan. Bueno, luego uno tiene que hacerse, ¿no? Pero algo hay que tener. Nosotros llevamos muchos años en Madrid, pero estas cosas no se pierden nunca (...) es la sangre, claro, ¿qué va a ser si no?”

NT (Bailaor, 46 años. Madrid)

“Hombre, en mi casa siempre ha habido flamenco (...) Pero este tema es algo muy raro, porque mis hermanos ninguno se ha dedicado a esto... Igual es que se fueron antes, o que no salió lo que tenía que salir, no sé...”

NV (Bailaora, 27 años. Málaga)

Estos flamencos se cuestionan acerca de sus *dones* mediante la relación con sus orígenes interpelados por la necesidad de dar sentido a una vocación, encontrar explicación a un talento o encuadrar una práctica extraordinaria que parece necesitar algo más que su propia agencia. Al igual que en la formación de los intérpretes el contacto con *otros* era algo fundamental, estos relatos, contruidos con líneas más biologicistas, más ambientalistas si se quiere, tienen también en común el elemento de la *proximidad*. De la misma forma que lo describimos para los intérpretes en escuelas de música oficiales, la representación de la cultura como un don que opera en este tipo de discursos, hace que el artista se convierta en un elemento pasivo, sin agencia, ocupando la posición de sujeto ausente (Samartín, 2005). Si el don “se ve”, debe cumplir el papel de gestor y protector. Pero, también hay espacio para un artista representado como un mero transportador del retrovirus flamenco que nunca se manifestará: como hemos mencionado refiriéndonos a las dudas de la bailaora NV, el hecho de heredarlo no parece implicar ni su empleo, ni el que éste ejerza algún tipo de influjo sobre su portador.

La importancia dada en este tipo de representaciones sustancialistas a los núcleos súper masivos que la concentran<sup>81</sup>, potencia representaciones simbólicas del espacio que densifican ciertas localidades, haciendo que la sustancia esté irregularmente distribuida. Los parientes ocupan una posición fundamental en esta imagen porque el papel atribuido a la “familia” vertebrada, sostiene y potencia un lugar común de estos canónicos: “el verdadero flamenco está en las casas”. El hecho de pertenecer a

---

<sup>81</sup> En Gravitación, cuanto mayor es la masa que presenta un cuerpo, más intensa será la fuerza de atracción que logrará acercar los cuerpos que le rodean.



un linaje flamenco otorga para los que así se construyan un marchamo público de genuinidad que opera como un muy eficaz dispositivo de flamenquización y, en los círculos de reciprocidad de la convivencia social, tales vínculos deben ser correspondidos. Todo esto se puso en práctica la primera vez que vimos en acción a AK, una flamenca que pertenecía a un linaje canónico:

[Diario] “El martes por la noche llegué tarde y corriendo a [tablado1]. [El encargado] me mostró su sorpresa de que casi no hubiera nadie a pesar de que esa noche bailaba “la sobrina nieta de [intérprete1]. Vas a alucinar, entra, entra...” (el aforo era menos de la mitad). Entré apresuradamente, pues el baile ya había comenzado. Me senté rápidamente a oscuras en una inmediata banqueta que encontré a mi izquierda: no llegué hasta el fondo, donde habitualmente me siento. El baile que presencié durante 90 minutos fue arrollador: la descarga de energía brutal tuvo lugar de forma continuada. El volumen del taconeo fue el mismo de principio a fin<sup>82</sup>. La velocidad de los giros y las rapidez en el cambio de posiciones con la percepción de apenas esfuerzo era sorprendente. En el descanso salí y me acerqué a la barra y le mostré mi sorpresa al camarero, que me contó que conocía el show pues la había visto en varias ocasiones. Ante mi sorprendido relato, él me respondió justificativamente: “claro, es que es la sobrina nieta de [intérprete1]”. Lo dejé pasar incorporando la explicación que mi compañero me brindó: en lugar de referirse a cualquier otro elemento autobiográfico en la explicación, de nuevo aparecían las *naturalizaciones* en los argumentos. Finalizada la representación apareció el gerente del tablado al que le mostré mi admiración por la bailaora, ante lo que interpeló “claro, es que es la sobrina nieta de [intérprete1]” (supongo que era información que entre ellos se pasaban, y entiendo que no cuestionaban). La conversación siguió por otros derroteros y nos despedimos cordialmente. Al abandonar el local me cruzo con AF y le saludo. Le comento que he estado viendo a la bailaora y me pregunta que “qué tal el espectáculo?” Le digo que me gustó mucho, y que la bailaora me parece excepcional: “Claro, es que es la sobrina nieta de [intérprete1]”.

Esta situación de respaldo se repitió con otros intérpretes a lo largo de los años en mi trabajo de campo. La imagen de que la visibilización del linaje de [intérprete1] construía lo favorable de sus prácticas eran compartidas por los visitantes y trabajadores de ese espacio. Su familia son un conocido linaje de artistas canónicos en el mundo del flamenco profesional y, para este grupo convivencial, la bailaora parecía transmitir en cada gesto una forma de hacer, el pertenecer a una familia-escuela, que era reconocida por *otros* como canónica; la vieran bailar, o no<sup>83</sup>. Tras una actuación, le preguntaron a otro flamenco esa misma noche... “¿y tú por qué cantas, por tu madre o por tu padre?”

El elemento de la consanguineidad como dispositivo que respalda simbólicamente la posesión del *don* no es un elemento exclusivo de las culturas de los flamencos. Estas representaciones cultural-biologicistas<sup>84</sup>, emplean los modelos de contagio de enfermedades infecciosas como eficaces dispositivos para este tipo de representaciones acerca de los dones (Menéndez, 2001). Reproducen el orden sistémico en sus imágenes acerca del contacto, la protección, los cuidados y, sobre todo, dan

---

<sup>82</sup> Suele evaluarse este indicador para referirse al entrenamiento físico del bailaor. Un taconeo fuertemente continuado es apreciado por cierto sector como símbolo de fuerza, así como si se percibe o no su respiración de forma más fuerte o más reposada, que se relaciona con la fatiga experimentada por la dureza de la interpretación.

<sup>83</sup> No es ni mucho menos necesario que sea un linaje tan reconocido como el de [intérprete1], para que este dispositivo opere, en este caso, respaldando la canonización de sus prácticas.

<sup>84</sup> “El biologicismo supone la explicación del comportamiento humano, incluyendo sus padeceres por estructuras biológicas innatas (...) Una cantidad de biólogos en los años sesenta y setenta recuperaron la idea de la existencia de una “naturaleza humana” que fuera cuestionada entre las décadas de los treinta y cincuenta especialmente por los antropólogos (...) si bien los autores incluyen los factores sociales, los mismos aparecen como epifenoménicos y/o no decisivos. La recurrente discusión entre medio ambiente y herencia que en los cincuenta parecía zanjada a favor de los procesos socioculturales o de una articulación de lo cultural y lo biológico, surge una vez más a partir de propuestas biologicistas” (Menéndez, 2001).

soporte a su manifestación de la misma forma que el bosón de Higgs confiere masa a la materia, construyéndola en una entidad plausible y objetivable; con razón de ser. Las líneas continuistas que diseñan y dan fuerza al linaje cobran una importancia para la acción personal continuamente evocada. En tanto que la representación del linaje sea favorable, será visibilizada si *se tiene*, y deseada si se duda: “algo me debe de quedar a mí de aquellos”. No en vano, estos discursos son mayoritariamente compartidos por los que construyen lo étnico como hecho objetivo, pues les otorgan una densa validez en sus relatos xenófobos.

En tanto que “se transmite”, las representaciones al respecto son diversas:

“Nosotros somos seis hermanos y hay dos que no cantan. Bueno, ni cantan ni tocan ni bailan profesionalmente; bueno, a uno no le gusta. Vive en [ciudad de Levante]; es empresario. Se dedica a temas de economía, pero el resto todos nos dedicamos a esto”

RC (Cantaora, 49 años. Cádiz)

“-Hoy baila mi niño por la noche ¿no has visto el cartel?

-[Yo] No, no lo vi, pero ahora no bailó, ¿no? Acabo de salir del tablao.

-No, sale ahora en el segundo pase... ha salido en la tele y todo. Nos entrevistaron la semana pasada en [canal tv].

-Ah, pues ya voy a fijarme a ver qué tal!

-¿A ver qué tal? ¡Mira! [hace un pase de baile] Hala, ya sabes de dónde le viene”

GT (Aficionado, 29 años. Madrid)

En nuestra larga entrevista, RC proponía sus talentos como heredados de su padre, y no cuestiona que el don tenga caprichosas formas de manifestarse, al elegir a algunos y no a otros. GT emplea el hecho de que el vínculo parental es una explicación plausible para visibilizar el origen de la fuente de la destreza interpretativa de su hijo. Esta visibilización de origen y receptor, ubica en el espacio a la fuente y al receptor, creando mallas de implicancias que crecen a medida que uno va reconociendo el linaje. En su representación de escudo protector, cuanto mayor sea la malla, más garantías dará, pero los vínculos son tan publicitados y ocultados como correspondidos o sorteados son los compromisos sociales que implican, pues el papel de “buen flamenco” en la representación canónica mayoritaria tiene numerosas demandas externas, y compromisos internos. El hecho de negar algo tan importante como los lazos vinculares familiares, en su representación de dispositivo canonizante junto al mundillo y las técnicas de interpretación, puede resultar sospechoso. Así, un día hablando con un canónico,

“[-Yo: ¿Entonces LM es la sobrina de PL?] Sí es su sobrina. Bueno, o algún tipo de sobrina, no lo tengo muy claro” [-Vaya sorpresa que me das] Ya, pues imagínate la mía cuando me enteré. No lo va diciendo por ahí. No sé qué habrá pasado...”

JMF (Cantaor, 27 años. Sevilla)

En las representaciones en las que aquello que es representado como lo flamenco, se incorpora exógenamente como un don, la negación de las vías de transmisión vincular es representada como un profundo desagrado, o algo que es necesario explicar. Para los canónicos esencialistas, la carga densa atribuida a la transmisión del don es intensamente estructurante, pues uno es porque le ha sido dado. Así pues, es una práctica heterodoxa el negar, u obviar, los vínculos de parentesco, con todas las implicancias que esto pueda tener para los canónicos. La propuesta de vida de LM, a la que JMF se refiere, resultó ser más común de lo que inicialmente supusimos al otorgar a estas líneas

parentales una atribución de completa visibilización. Resultaba insuficiente un análisis posicional donde, el *linaje* fuera evaluado favorablemente como un elemento objetivamente positivo. A medida que el tiempo en el trabajo de campo se fue prolongado, el análisis de las relaciones sociales fue complejizándose, y estas estrategias de subjetivación de la posición comenzaron a visibilizarse materializadas en la negación de dichos vínculos en informantes canónicos:

“Prefiero que no grabes nada ahora porque mi forma de tocar no tiene nada que ver con la de [maestro de escuela de guitarra] y alguien podría no gustarle, no sé... ¡ofenderse!. [-yo ¿¿¿En serio??? ¡Pero si tocas siempre!] -Bueno, yo toco como me sale, pero aquí en Madrid se toca de otra forma y, bueno a alguno por ahí podría no sentarle bien... ya tú sabes, ¿no? [-¿Lo dices por [músico flamenco]?] -Bueno, luego la gente habla...”

IA (Guitarrista y cantaor, 37 años. Madrid)

Con el tiempo pudimos averiguar que IA invisibilizaba un vínculo de parentesco con un reconocido guitarrista del mundillo con el que continuamente le comparaban; y esto parecía no gustarle. IA se tomaba muy en serio su interpretación, y no encajaba nada bien una serie de comentarios a lo largo de la entrevista que, sin ánimo de ofender por nuestra parte, condicionaron su desarrollo. IA es un “personaje peculiar” de la noche de Madrid que tiene todo para ser canónico pero, a pesar de ello, siempre estaba sujeto a las desconfianzas de otros que lo ubicaban en una posición ciertamente heterodoxa, que creíamos asociada a ciertas prácticas que, efectivamente, nunca logramos concretar; no iba de eso. En una entrevista a un joven flamenco, me sorprende cuando reconozco que pertenece a un linaje relativamente reconocido como canónico:

“[yo: - Pero entonces... ¡eres sobrino de [intérprete]!] Sí, pero no me gusta decirlo mucho... Yo hago otras cosas que no tienen que ver con mi tío y, bueno, seguimos carreras diferentes... Cada uno en su casa y Dios en la de todos, ¿no? jajajaja...”

LBV (Cantante, 33 años. Badajoz)

En su representación, la demanda de parentesco es intensa y parece requerir una correspondencia artística. Si bien no sabemos si su publicitación le hubiera llevado a espacios más fructíferos, el dato aquí es la invisibilización que de estos lazos hacía. En sucesivas situaciones en las que coincidimos nuevamente, unida a la información de conversaciones donde él apareció, LBV parecía ocultar sus vínculos de parentesco sin parecer haber ofendido a nadie. Consideraba, simplemente, que era mejor para su carrera el que no le relacionaran con su tío, cualesquiera que fueran los motivos; y esto era representado favorablemente. Es práctica habitual en algunos intérpretes “diferentes” que consideran que no responden a los compromisos del vínculo por ciertas formas de interpretar, o porque prefieren por otros motivos no ser relacionado con su familia, elaboran estrategias de ocultamiento para no participar en comunidad públicamente acorde a su parentela. Lo representado a veces como “que le da vergüenza”, o “es que esto no es flamenco; hago flamenquito”, son explicaciones valorativas que minusvaloran todo lo que implica la interpretación para ellos... ¿para encajar? ¿por respeto? ¿para “no ofender”? ¿mentir para pasar por un canónico? Podríamos pensar que las formas culturales puestas en práctica en “un mundillo tan agobiante”, “más cerrado de lo que crees”, en el que “ya verás cómo en seguida conoces a todos”, son continuamente vigiladas por la comunidad y, dependiendo de quién mire, uno puede estar poniendo en cuestión aquello que le ubicaría en posiciones heterodoxas o canónicas, tanto ante sus congéneres como de aquellos que conozcan su relación parental; pero no siempre es así.

### 5.1.3 LOCALES Y TRANSNACIONALES

Construimos en este epígrafe las posiciones ocupadas por intérpretes que viven en distancias relativamente próximas a la capital -sin salir del país como un denominador común-, y que comparten ciertas representaciones y prácticas acerca de Madrid y lo flamenco. Trataremos también aquellos que sí que salen del país habitualmente, que llevan una vida de carácter transnacional y que, aunque no en su totalidad, sus experiencias vitales les harán compartir otros discursos. Aclaremos con esto que no nos referimos con esta clasificación a un reparto del cosmopolitismo de los flamencos para construir posiciones menos o más cosmopolitas entre locales y transnacionales, respectivamente, pues esto dependerá de la forma de la subjetivación de lo seleccionado como factores biográficos representativos.

#### MADRID COMO PUNTO DE CONTACTO CULTURAL

Son varias las fuentes que los flamencos emplean para la construcción de un imaginario sobre Madrid: sus vivencias personales, las historias de las memorias de otros, textos más académicos, placas conmemorativas en locales, nombres de calles, historias sobre lo representado como personajes del mundillo, antiguos dueños de locales, etc, y muchos de ellos elaboran la imagen de un Madrid al que la gente siempre había venido a “buscarse la vida”, “porque es donde había trabajo”, “porque es donde estaba el dinero”; un Madrid en el que el ambiente flamenco es representado como un enjambre de abejas en movimiento que hace más grande o más pequeño el espacio según el estadio en el que se encuentre; flamencos que compartían con no flamencos los espacios que visitaban, en una ciudad que parecía autocontenerse cerrándose sobre sí misma como un espacio completo que se había ido llenando con flamencos de toda España. Este relato del venir de los flamencos al Madrid rompeolas, respalda el discurso de los flamencos que comparten la representación de la ciudad como “un espacio muy flamenco” por ellos densificado. La presencia de primeros intérpretes que llegan emigrados, canónicos o canonizados, parecen a su vez canonizar la ciudad de Madrid hasta convertirla en un espacio con don.

La representación de centro-periferia parece ser el perfecto mapa cognitivo: la gente *viene a un* Madrid que, como núcleo atrayente, cuanta más masa flamenca concentre, más capacidad de atracción tendrá. Desde luego, en los discursos de nuestros informantes, aparecen de forma frecuente las representaciones compartidas de Madrid como lugar en el que ha habido y hay flamencos canónicos; y en el que distintas canonizaciones han tenido lugar. Para la construcción de esa imagen densificada, las diversas representaciones sobre la ciudad comparten referencias a *un pasado* construido como glorioso; a una época concreta de la ciudad de Madrid por donde los flamencos, no siempre reconocidos contemporáneamente como canónicos por una mayoría, “subían y bajaban por la Gran Vía”; por lo visto, “se quedaron cortos los que consideraron a Madrid como la novena provincia de Andalucía” (Blas Vega, 2006; 8). Pero esta representación de Madrid no se debe solamente a una construcción del pasado para el pasado, pues las historias de vida de nuestros informantes construyen y comparten, también contemporáneamente, la imagen de Madrid como rompeolas.

Si bien el centro de la ciudad es una zona visitada por muchos flamencos, hemos compartido con otros que lo frecuentan menos. Habitan en zonas no tan visibilizadas, pero igualmente relevantes para otras vidas flamencas. Debido a las posiciones degradadas atribuidas a muchos de ellos que, como es imaginable, no son aceptadas ni reconocidas, esas zonas no son reconocidas como lugares flamencos, y son construidos como espacios sin don, o no-lugares-flamencos (Augé, 2009), a pesar de formar parte tanto de la historia oficial de la ciudad, como de las historias de vida de los que vivían “en las afueras”. Ampliando la zona del centro de Madrid al tratamiento que corresponde en este epígrafe, nos referimos a los barrios de Entrevías, Villaverde y Vallecas; la zona del Carabanchel bajo y la parte sur de la Pradera de San Isidro, relacionado con el núcleo de Caño Roto, así como zonas cercanas al aeropuerto de Barajas, la zona de Fuencarral y las zonas conurbanas de la carretera de la Coruña, la zona conocida como la zona de “las Ventas” por historiadores, flamencólogos y los propios flamencos:

“En mitad de los 50, lo que va a pasar es que los cantes de cuartito –los colmaos<sup>85</sup>–, y las ventas, se vuelve muy decadente. Los mejores ya no están ahí... A lo largo de la historia fueron prohibiendo por el ruido, o lo que sea, y la solución era irse a las afueras. Aquí en Madrid, al lado de Barajas, a montones. Ahí murió mucha gente atropellados, sobre todo los americanos de la base de Torrejón... Los cantaores se ponían en el borde de la carretera para que los contrataran”

GMJ (flamencólogo. 56 años. Madrid)

Los espacios a los que se refiere GMJ como espacios a los que acudían algunos flamencos, son representados como escenario de las juergas flamencas que forman parte de la historia canónica del flamenco en Madrid; es compartido que, cuando los tablaos cerraban y algunos querían seguir la fiesta, visitaban estos espacios donde la juerga continuaba, bien porque alguien contrataba flamencos para seguirla, bien porque los flamencos querían seguirla *motu proprio*. En el discurso oficial de la construcción de lo flamenco madrileño se destacan los registros de estas prácticas desde el primer tercio del siglo XIX en lugares cercanos a la ya conocida carretera de Andalucía, que luego se fueron desplazando hacia lugares más alejados del centro y que es una de las localizaciones representadas como de extremo contacto cultural por los sujetos allí presentes<sup>86</sup>. En ellos, frente a

<sup>85</sup> “Es muy posible que como imitación de “El Colmado”, establecimiento representativo de la gastronomía andaluza que se abrió sobre principios de 1849 en la calle ancha de Peligros en Madrid, se utilizara la palabra *colmado* para designar locales o bares con productos y ambiente andaluz, al menos en Madrid” (Blas Vega, 2014:23)

<sup>86</sup> El discurso oficial del flamencólogo GMJ es un lugar común de la historia oficial, ilustrada históricamente por Blas Vega (2006), al que cierto sector hace referencia por sus estudios sobre Madrid: “El éxito y popularidad de las ventas comenzó en los años 60, cuando proliferaron la carretera de Barcelona (...) La más famosa fue la Venta Manzanilla, propiedad del cantaor Manolo Manzanilla. A ésta le siguieron El Poli, La Bola de Oro, Un alto en el camino, La Polaca, El Sacromonte... Fuera de aquella zona existía Cabo Cañaveral, en la carretera de la Coruña, y a partir de 1962 La Venta El Palomar, en la carretera la Playa 393 (Peña Grande)” (Blas Vega, 2006: 170).

Las Ventas son espacios continuamente citados por las evocaciones de los flamencos en Madrid. El discurso oficial escribe la historia “Desde 1835, en las famosas Ventas del Espíritu Santo, junto al puente del arroyo del Abroñigal, hubo numerosos locales, tipo merendero, dedicados al ocio, donde la gente se reunía para celebrar sus bailes, juergas y comilonas: destacó el de Los Andaluces (...) En el sector oeste, camino del Pardo, otra zona más conocida con La Bombilla (y en la que destacó) Casa Juan, que data de 1890”. Elaborada con líneas continuistas, llega al siglo XX, donde “además de los cenadores y bosquejo para ocultarse, tenía Casa Juan un espléndido salón, donde actuaron cuadros y artistas flamencos, sobre todo en la década de 1920 (...) En el barrio de Vallecas como en el de los Cuatro Caminos, también había numerosos merenderos, donde se practicaba todo tipo de música con organillos, acordeones y mucha guitarra”. En 1935 ya saltaba a la prensa la venta que tenía Antonia Gallardo La Coquera (1874-1942) en Cuatro Vientos, y a la que acudían artistas famosos. Después aparecieron Villa Charo, La Capitana, que era de Pastora Imperio; La venta La Peque, también conocida como El Pinar; Casa Luciano, y el Charco de la Pava (...)” (Blas Vega, 2006; 129 y 170).

las historias de los habitantes del centro de la ciudad, es un lugar común la presencia de la figura del *extranjero* en esas juergas, que es ubicada en la posición de *visitante* desde la que realiza tareas diversas. Inicialmente, siempre pagaba por las fiestas, patrocinándolas para bien y para mal. El imaginario es construido con representaciones en las que

“El ojo extranjero en España siempre ha sido muy importante... ¿Quién venía a ver los bailes nacionales? ¿Quién venía a ver al gitano? Sí, los señoritos que tenían dinero y los extranjeros. Aunque hoy en día el ojo español puede ser tan extranjero como el extranjero, porque mira desde afuera del flamenco. La gente esperaba ver lo que yo representaba. Ellas tenían cara de amargada y yo no... Es que yo viví la decadencia de los tablaos”.

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

“Los flamencos y las putas... ¡y los putos también, eh! siempre han tenido mucha... camaradería. Durante una época, eran habituales las fiestas de señoritos, muchos extranjeros, en las que... bueno, pues pasaba de todo. No son recuerdos agradables para muchos. El trato podía llegar a ser un poco humillante. Creo que te resultará muy difícil hacerles hablar de esa época”

GM (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

“Cuando pilamos Los Gabrieles hubo que hacer una buena limpieza. Encontramos de todo... había un cuarto en el que estaba pintado en el techo el retrato de [reconocido torero]. Sacamos un colchón de aquel cuarto... no sabes lo que era aquello. Ya sabes, les gustaba correrse unas buenas fiestas allí”

TG (Empresario de flamenco, 51 años. Argentina)

La fama pesa. “Las historias que se cuentan” son siempre tenidas en cuenta para la construcción de este imaginario. Historiadores y flamencólogos contribuyen con sus relatos a la construcción de este mito de las fiestas en las que participaba gentes distintas<sup>87</sup>. Asociado por un lado a la difusión de lo flamenco, y por otro a la presencia de cada vez más extranjeros, se desplazó con posterioridad al señorito-extranjero de su posición de promotor a la de ciudadano llano, asignándole una tarea también participante y no promotora. Los americanos a los que se refiere GMJ son los militares de la base de Torrejón de Ardoz pero, además de en Madrid, la presencia de *extranjeros* en otros lugares es también destacada en los imaginarios compartidos en los relatos de nuestros informantes:

“[RA]-Sí, nosotros éramos canasteros, y mi madre iba a venderle cosas en la playa a las guiris. [Yo -¿Ya de aquella había guiris por allá?] Bueno, yo no sé si eran las mujeres de los de la base o qué eran, pero mi madre les vendía de todo... ¡en inglés! [¡¡Sabía hablar inglés su madre!!] -Sí... Debía hablar sólo unas palabras... lo justo para entenderse con las inglesas. El caso es que se las vendía a ellas.”

RA (Anticuario, 81 años. Cádiz)

La representación de los focos de contacto cultural por la presencia de extranjeros no sólo es relatado en los discursos del flamenco canónico. Se comparten representaciones de lo flamenco en la que existen puntos por los que “entran” determinadas prácticas, un discurso habitual entre los músicos y musicólogos que no es algo específico de lo flamenco sino de los modelos con los que se

---

<sup>87</sup> “El apogeo de Los Gabrieles comenzó cuando al general Primo de Rivera con sus amigos, y también a la aristocracia, les dio por escuchar a Chacón (...) Fue el punto de cita de los noctámbulos madrileños y el colofón de cualquier acontecimiento importante (...) y al amparo de Chacón, y de estas fiestas, allí los artistas encontraron una forma más cómoda de trabajo que la de los cafés cantantes” (Blas Vega, 2006; 134).

representa la cultura y la diversidad cultural<sup>88</sup>. Esto provoca que exista un fuerte estereotipo de representación acerca de los flamencos del sur de Madrid; de las zonas de Entrevías, Vallecas, Pan Bendito y Carabanchel, pues fueron mediáticamente criminalizadas durante los años 70. La antigua cárcel de Carabanchel parecía catalizar la proliferación de sucesos relacionados con la delincuencia común en zonas de alrededor, y la construcción de esta imagen era reforzada por periódicos, fanzines, el cine o la música, que se encargaron de heterodoxizar el espacio, convirtiéndolo en un lugar muy significado. Títulos como “Perros Callejeros” o “El Vaquilla”, y personajes como “El Torete” o “El Jaro”, pusieron bandas sonoras relacionadas con determinado grupo de flamencos que, en cierta medida, desde sus posiciones de exclusión aceptaban la atribución de heterodoxos. Varios eran los dispositivos: bien porque sus autores se presentaban como pertenecientes a la etnia gitana y vivían en condiciones precarias reforzando el estereotipo de la etnificación de la pobreza (San Román, 1976); o bien porque esas músicas formaban parte de un repertorio común de determinados grupos convivenciales que compartían temáticas que no parecía interesar a una mayoría; o bien porque lo interpretado pertenecía a repertorio de flamenco asignado a un sector de la ciudadanía construido como de segunda clase, al ser interpretado y compartido por individuos y grupos representados mediante una objetivada baja clase social en términos de renta.

No en vano, reconocidos músicos contruidos en otras culturas intercambiaban anécdotas a este respecto en sus encuentros, rescatando y reforzando estos estereotipos y poniéndolos en práctica para excluir a sus protagonistas:

“-Me decía mi mamá, no escuches a LP... ¡que te vas a aflamencar!  
-Eso, eso... y de copas... ¡nada! jajajjaa...”

JMG (Guitarrista clásico profesional, 62 años. Madrid)  
y SS (Guitarrista flamenco, 59 años. Madrid)  
Seminario sobre guitarra y charla posterior

“-Pero tú eres guitarrista flamenco, ¿no?  
-No, no, yo toco, pero no soy nada flamenco... jajajjaa”

UL (guitarrista profesional, 41 años)

Los flamencos viven repartidos por la ciudad de Madrid agrupados en diversos núcleos de población y, es en últimos donde atribuían posiciones de *flamenquito*, o *música aflamencada* por parte de los canónicos. Frecuentemente, eran zonas ciertamente deprimidas o núcleos de poblados chabolistas; tanto la zona de Caño Roto, que albergó grandes grupos de inmigrantes del sur de España en la posguerra española y que fue brutalmente urbanizada en 1955 con el “Plan Nacional de la vivienda”, acompañado de la dotación de macro-infraestructuras como la depuradora de La China, ubicada al final de la calle Embajadores, zona bien conocida en el campo de la Antropología gracias a ser uno de los espacios escogidos por Teresa San Román para realizar su trabajo de campo (San Román, 1976, 2010). Las zonas de Carabanchel y Pan Bendito, han experimentado similares desarrollos urbanísticos con la construcción de grandes zonas de promociones de Vivienda de Protección Oficial

<sup>88</sup> De la misma forma que la afición de “los guiris” al flamenco requería en ocasiones de una explicación relacionada con la fiesta, construida mediante las visitas a las ventas donde poder “estar de juerga”, el discurso mayoritariamente compartido por los *hip hoperos* de Madrid acerca del relato oficial para “la presencia del hip hop en Madrid”, es construido mediante un dispositivo explicativo en forma de “intercambio de cintas” de cassette que realizaban, precisamente, con los militares estadounidenses de la base de Torrejón de Ardoz en los años 80.

representadas en los discursos de nuestros informantes como habitadas por ciudadanos de baja renta social, y con presencia de población presentada como “gitana” que es relacionada con oficios informales de venta ambulante y, en mucha menor medida, chatarreros o canasteros. Hemos visitado diversas zonas de algunos de estos barrios durante estos años de investigación, y hemos encontrado en numerosas ocasiones gente bailando, tocando y cantando en la vía pública. Gente que vive su vida con culturas flamencas sin participar del proceder canónico y, estereotipados, su producción flamenca no es reconocida como tal. Un discurso típico que comparte estas propuestas es el de TA, un pequeño empresario comerciante de origen del sur que emplea para presentarse como flamenco:

“¿Flamenco esos? No hombre, esos son vendedores ambulantes. A veces cantan y bailan, pero lo hacen como quieren. No hombre no, eso ni es flamenco ni es ná. Eso son cuatro gitanos bailando y cantando”

TA (Aficionado, 38 años. Huelva)

Otros lugares que denominamos flamencos por ser los espacios de los que los flamencos hacen uso, son algunos de los intermitentemente mencionados espacios públicos de la ciudad de Madrid. En una ocasión, al entrar en un tablao:

“-[Yo] Vengo de casa y pasé por (...). Había unos chicos cantando y bailando delante del locutorio, sentados en un banco. Están siempre por allí, pero hoy me quedé a verlos un rato porque parecía que la cosa iba bien. -[PM] ¿El locutorio que está en (...)? Sí, ya sé quiénes son. Para eso sí que valen, para estar ahí todo el día. De vez en cuando vienen por aquí. Ahora, de trabajar, ni hablemos”

Efectivamente, aquellos chicos frecuentaban ese espacio por el que yo pasaba casi a diario. Ninguno de los flamencos con los que he compartido comentó nada sobre lo que cantaban o bailaban allí. Los comentarios de ninguneo no permitieron nunca que habláramos de sus interpretaciones; una lástima, porque sonaba de maravilla.

## MADRID DIVERSO<sup>89</sup>

Locales y transnacionales comparten mayoritariamente una imagen de Madrid como un espacio donde han tenido lugar hechos que consideran importantes para reconstruir las historias de sus vidas flamencas:

“(…) Gran parte de lo que se ha creado en el s. XX se ha creado en Madrid: el baile, por ejemplo. Por ejemplo, las colombianas<sup>90</sup>, pues se creó en Madrid. Se creó “Entre dos aguas”; todo el repertorio de

---

<sup>89</sup> En este estudio, nos referimos con “diverso” a las múltiples representaciones que de Madrid tienen los flamencos. El “Festival Madrid Diverso”, cuya primera edición tuvo lugar en Madrid en julio de 2017, lo emplea para “reconocer la honestidad y valentía de artistas que han contribuido a la normalización de la diversidad sexual y de género, así como un espacio de reivindicación y denuncia de la LGTBfobia”. Incluso en este tipo de reivindicaciones políticas descubrimos de nuevo discursos que comparten las representaciones sustancializadas de la cultura, que acompaña y ayuda a construir un concepto de diversidad asociado a sujetos colectivos distintos.

De <https://www.deflamenco.com/revista/conciertos/flamenco-diverso-festival-flamenco-lgtb-2.html>. Acceso: el 18 de julio de 2017.

<sup>90</sup> “Suele clasificarse a las colombianas dentro de los cantes de ida y vuelta, o de influencia hispanoamericana. Sin embargo, no procede de Colombia, por lo visto se trata más bien se trata de un cante creado por Pepe Marchena, junto a



Enrique Morente; todo el repertorio de la guitarra de concierto con Ramón Montoya, que era de Madrid... ¡Si lo obviamos estamos obviando al pueblo que lo crea!"

GMJ (Flamencólogo, 56 años. Madrid)

GMJ se refiere a la grabación fonográfica del repertorio de artistas flamencos reconocidos por la crítica oficial y seguida por cierto sector de los aficionados canónicos. Es raro que uno no escuche la rumba "Entre dos aguas"<sup>91</sup> a la que se refiere si sale a dar una vuelta un domingo por el Rastro de Madrid<sup>92</sup>. Este tema es empleado para construir el momento en el que se "eleva el toque flamenco a la guitarra de concierto", y por ello se considera uno de los momentos destacables de una historia flamenca en la que se le atribuye a su intérprete una gran contribución por lograr "el salto a la fama universal".

Otro tipo de representaciones de la ciudad de Madrid como capital son empleadas con este carácter evocador para construir el pasado, y están más bien construidas de la mano del papel adjudicado a Madrid como espacio fundamental para la consolidación de una carrera profesional en el mundo de lo flamenco. Muchos flamencos se han trasladado hasta aquí "porque aquí está todo el mundo", "porque antes o después acabas viniendo por algo", "porque en Madrid está toda la industria", "porque es la capital", o porque... "¡yo qué sé!":

"Mis compañeros eran andaluces, de Madrid, de Navarra, de Valladolid, de Barcelona, de Badajoz... Empiezan en Madrid con 17 años porque tienen que estudiar aquí para poder entrar en la compañía... Si te quedas en Badajoz, imagínate. Hombre, puedes quedarte dando clase a niñas de 17 años, pero no hay muchas más opciones de trabajo. Hay que estar aquí. Yo sí tuviera que estudiar flamenco lo haría en Madrid, y te voy a decir Sevilla porque es una cuna importante porque hay mucho flamenco, pero sobre todo en Madrid."

NBJ (Bailarín, 42 años. Madrid)

"Hombre, hay que estar ahí. Está bien lo de tocar, pero también hay que relacionarse un poco. Sales, tomas algo, conoces a gente... si no tocas, hablar hablas seguro; y eso sí, siempre conoces a alguien macho. Madrid es lo que tiene"

CM (Guitarrista, 32 años. Salamanca)

"Yo tocando me veía solo, pero me lo pasaba bien, yo iba a mi instituto y tocaba en la banda de mi pueblo. Aprendía muchísimo y me encanta relacionarme con la gente y claro, ahí los fines de semana conocía a mucha gente con 25, 30 años, y yo tenía 15. Un día, ya con 20 años estamos de copas y un colega que toca la percusión que vive aquí en Madrid me dice, tío, por qué no te vienes a Madrid? Eso digo yo... ¿por qué no?... ¡yo qué sé! Y aquí estoy! Jajajjaa..."

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

---

Hilario Montes, que toma como base la rumba española. Curiosamente es uno de los más populares cantes hispanoamericanos (extracto de gente-flamenca.blogspot.es).

<sup>91</sup> Ese tema suena constantemente por los altavoces de un puesto que, desde hace años, vende CDs y *cassettes* ubicado hasta hace un año al principio de la calle Embajadores, en la misma plaza del Cascorro, y desplazado hoy en día hacia el final de la Ribera de Curtidores, al ser el único de la zona que radia música, logra poner banda sonora a esa parte del mercadillo. Perteneciente al disco "Fuente y caudal" grabado en la casa Polygram en 1973 y editado en 1975, es reconocido como uno de los temas más difundidos y, es representado como uno de los máximos exponentes de lo que los canónicos de Madrid denominan "guitarra flamenca".

<sup>92</sup> El periódico La Vanguardia publicaba el 28 de enero de 2013 que "El Pleno de la Junta Municipal del distrito Centro de Madrid ha aprobado este lunes una proposición del PSOE para solicitar que el Rastro de la capital sea declarado, por parte de la Comunidad de Madrid, como Bien de Interés Cultural Inmaterial. También la propuesta para que las administraciones competentes inicien los trámites ante la UNESCO para que el Rastro pueda recibir la declaración como Bien de Interés Cultural Inmaterial de la Humanidad, como reconocimiento de su especificidad y su valor cultural, turístico y económico".

Frente a estas propuestas, se enfrentan aquellas que consideran lo contrario: que “en Madrid se vive muy mal”, “aquí todo es carísimo; es invivable”, que “hace años que no se puede ni respirar” o que, de la mano de los últimos avances tecnológicos para lo audiovisual, tanto técnicos como estructurales, permiten hoy en día maneras de vivir que antes quizás no se podrían llevar adelante sino en Madrid pero que, unido al desarrollo en infraestructuras permite una especie de traslado de lo necesario allá donde se quiera residir:

“Yo considero que Madrid ha sido el corazón y podría serlo más: las discográficas, managers... no como a lo mejor hace 30 años porque se han ido, ¿no? Los artistas ya no vienen por aquí, pero ¿por qué? Porque España hoy está muy bien comunicada... Hoy te pillas un AVE y ya está ¿no? Aquí no hay calidad de vida, Eduardo (...) y algunos preferiríamos vivir fuera, pero no siempre se puede (...)”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Entre otras historias de vida, los intérpretes con los que hemos tenido la posibilidad de hablar comparten representaciones sobre un Madrid idóneo para labrar una carrera profesional pero que no es ningún camino de rosas; “hay que trabajarse”. Si eres *bailaor* “hay que bailar”, si eres *cantaor* “hay que cantar” y si eres *tocaor* “hay que tocar”; y muchos construyen un espacio de profesionalización bajo una competitiva, demandante y precarizante industria oficial:

“El chico que vino a la escuela llevaba la compañía que bailaba allí... Todo lo que se bailaba era flamenco... Él era de [ciudad de Levante] (...) y vino a buscar bailaoras a la escuela de [ciudad de Levante]. Él de jovencito fue a Madrid y en seguida le salió este trabajo de irse a [país centroeuropeo]: hacía temporadas y cuando se acababa volvía a [ciudad de Levante], creo (...) En el parque ese haces temporadas que duran más o menos 8 meses; bueno, ampliando el verano: desde junio hasta... bueno, ya sabes, ampliando el verano. Cuando gané dinero me propuse invertirlo para venir a Madrid, y encontrar un trabajo y, mientras, estudiar. Cuando vine a Madrid dije, bueno esto es otra historia: aquí hay mucho nivel. Empecé a tomar clases en [escuela de baile] hasta que se me acabó el dinero.

BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

“Yo llevo aquí cinco años y medio; casi seis... ya es demasiado tiempo. Mi hermana, cuando yo tenía 15 años, vivía en Madrid porque es bailaora, pero después se fue a Cádiz y abrió allí un tablao... Ella no quería abrir un tablao, pero se enamoró y se fue para allá. Abrió un bar de copas y hacían una actuación de vez en cuando pero resulta que la cosa iba mejor cuando había baile, así que lo hicieron tablao. Bueno, a intentar vivir de lo tuyo, ¿no?”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

Por su posición estratégica en el centro del país y, sobre todo, por la dotación de transportes y recursos que caracteriza a una capital, Madrid aparece representada para los profesionales como un lugar “cómodo para moverse” en las giras nacionales. De hecho, otras representaciones de Madrid lo convierten en una base de operaciones para proyectos de empresas internacionales; así, desde posiciones transnacionales, es representado, además de cómo rompeolas, como ciudad trampolín:

“El primer disco lo grabé en 15 días y con eso me vine aquí a Madrid... ¡cateto!... Creía que me iba a comer el mundo con el disco y bueno, me encontré con la realidad que no es fácil, ¿no? Hasta que llegas y eso, pero bueno, a mí Madrid me ha tratado muy bien. Yo recomiendo a todo el mundo que venga. Hablando musicalmente, la gente tiene que pasar por Madrid. Hay mucho nivel musical. Igualmente, la gente del flamenco de Madrid debe viajar a Andalucía para respirar el flamenco de allí... Allí se baila de una manera, se canta de una manera y se toca de una manera al igual que los músicos de NYC tocan distinto de los de Memphis.”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“Estudié en [ciudad japonesa] mi carrera de danza. Después estudié flamenco con [bailaora canónica] y con [bailaor canónico]. Estuve 6 años hasta que decidí venirme a Madrid (...) Estudio aquí desde hace unos 10 años. He estado con varios maestros, hago cursos...”

KU (Bailaora, Japón, 37 años)

MRP hacer referencia a “aires” distintos que dependen de las zonas de donde vengan los músicos. Proyecta internacionalmente su propia experiencia, pues trabaja con esos músicos como un habitual colaborador, poniendo en práctica una de las cosmovisiones más compartidas de las relaciones con las músicas y los lugares. Respecto a KU, una mujer transnacional que decide venir a Madrid a estudiar flamenco... ¿Qué hace a KU venirse desde Japón a Madrid? ¿Por qué Madrid y no otra ciudad donde también vivan flamencos? ¿Qué representaciones acerca de Madrid se manejan en el extranjero?

### **CAPITAL INTERNACIONAL DEL FLAMENCO**

Instituciones municipales, regionales, y nacionales, elaboran y proyectan un discurso ambivalente que destaca lo más tradicional y cañí de la ciudad, a la vez que promocionan la imagen de una capital global y moderna “a la que se debe acudir”. Es habitual que sean las instituciones nacionales las que respaldan un discurso que potencia el carácter capitalino de Madrid como una ciudad de acceso a lo transnacional. Según la web de Marca España<sup>93</sup>:

“Madrid es también considerada la capital mundial del flamenco. Es a esta ciudad a la que se debe acudir para ser estrella del baile o el cante jondo. Los más importantes bailaores, cantaores y tocaores han pasado por esta villa en la que cualquier día de la semana se puede asistir a grandes espectáculos en los teatros, o a pequeños recitales de cante y baile en tablaos. En Madrid está toda la industria discográfica que ve nacer las composiciones flamencas que posteriormente darán la vuelta al mundo”

Y así sucede. Muchos de los intérpretes que viven en la ciudad de Madrid, que se presentan como “estudiantes de flamenco” en su mayoría, a pesar de muchos de ellos trabajar como intérpretes, vienen a Madrid a convivir con los flamencos. Aquí establecen relaciones sociales personales y laborales que les embarcan en proyectos que persiguen la profesionalización.

La vida canónica de un flamenco que quiere prestigio en su carrera como intérprete pasa hoy en día por trabajar también fuera del país y las condiciones laborales no son las más deseadas; si bien “se gana dinero, es porque no se para de trabajar”. Un gran intérprete suele tener un buen número de espectáculos internacionales a sus espaldas, haciendo pensar que, cuando “eres grande”, te llevan y te traen como al baúl de la Piquer; acorde a nuestra experiencia de campo, estas ensoñaciones tardan poco en desaparecer. El relato de un flamenco que ha seguido la profesionalización canónica es el relato de un profesional que trata de abrirse camino en el muy competitivo mundo de los escenarios internacionales, donde abundan representaciones de muy diversa índole. De hecho, la experiencia laboral, construida en términos cuantitativos en base a este número de representaciones o años haciéndolo, es lo que muchos canónicos también evalúan para ubicar el punto en el que se encuentra la carrera artística del intérprete. Es habitual que, tras unos años de dedicación, las experiencias profesionales vayan abarcando el radio de acceso a zonas cada vez más lejanas.

---

<sup>93</sup> De <http://marcaespana.es/actualidad/cultura/madrid-una-capital-del-flamenco>. Acceso: el 18 de julio de 2017

Aparecen las experiencias internacionales en espacios de relativa importancia en determinados países; y esto sucede durante o después de trabajar en España:

“Este muchacho que me pedía el mechero hace un momento es un cantaor flamenco que no sabe ni leer ni escribir pero que ha recorrido el mundo unas 10 ó 15 veces. Cada vez que tiene que llegar a Nagoya o a Osaka o a cualquier lado sin saber leer ni escribir imagínate la épica del amigo... Los flamencos han ido con la maletita por el mundo con sus propios terrores, pero ahora quién siega la cosecha? Pues los flamencos cada vez más proletarizados, las instituciones de las que hablamos, etc”

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Así es. SJJ se refiere a un cantaor habitual de los tablaos de Madrid con el que hemos convivido durante casi cuatro años. Aunque nunca hemos coincidido hablando al respecto de esta experiencia, con el paso del tiempo hemos conocido otras historias de vida similares que convierten a la del “muchacho” en algo cotidiano. Estos flamencos ocupan posiciones construida en base a *locales* que viajan casi sin recursos intelectuales con los que cosmopolitizarse: flamencos viajeros que regresan a la misma posición de la que se fueron para contar las historias de sus viajes, o que, viviendo aquí no se relacionan con gente diversa que pueda aportarles miradas diferentes sobre el mundo. Además de éstas, se ocupan y atribuyen otras asignadas a flamencos que sí que parecen empaparse transformadoramente de sus viajes y experiencias de encuentro, incorporando cierto cosmopolitismo que les permite una anchura de miras y una movilidad social que a los anteriores parece no interesarle. No sólo los intérpretes hacen uso de estas posiciones, también los empresarios que contratan. Las experiencias vividas, los recuerdos y las narrativas, a través de sus autorrepresentaciones, son diversas:

“[BA] -Llegué a Madrid con la maleta y un dinero que había ganado en Alemania por trabajar de bailaora en mi primer trabajo de baile. Regresé a [Levante] y allí pensé, con esto tengo que hacer algo; y decidí venirme aquí (...) Llegué a Alemania por un chico que nos dio unas clases donde yo tomaba clases de flamenco en [Levante]. Me dijo que estaban buscando gente para bailar por allá, y allí me fui”

BA (bailaora, 36 años. Castellón)

“[Yo] -Pero... VD. ahora está a la altura, ¿no? Sí, VD. está tocando muy bien, pero ya te dije que. le falta un disco... y un poco de viaje. Necesita experiencia y rodarse un poco por ahí afuera, como a todos”

MG (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

Sin embargo, para algunos canónicos, la carrera internacional de un flamenco no pasa por ir a cualquier país. La forma de orientarla agrupa también otros discursos que se construyen en función de los países que hayan visitado y el momento en el que lo han hecho pues, viajar, no siempre es visto como un éxito. Tal y como relataba SJJ, “los flamencos han ido con la maletita por el mundo con sus propios terrores, pero ahora ¿quién siega la cosecha? Pues los flamencos, cada vez más proletarizados”. A veces, viajar es una necesidad laboral no deseada que uno intenta compaginar con su carrera profesional. Y esto, se sabe, se contempla y se evalúa:

“Y los pobres que no tienen ná, pues tienen que irse por ahí... ¿pero qué se te ha perdido a ti en Japón? Si allí no hay ná. Bueno, están los dos que cortan el bacalao y nadie más. Antes era muy duro, pero estábamos acostumbrados. Ahora los jóvenes se ablandan en seguida. Duro... ¿duro? Andaaaa...”

FG (cantaor, 71 años. Madrid)

Si el baúl de la Piquer cruzó el Atlántico en innumerables ocasiones, los baúles de muchos flamencos han cruzado todos los océanos. Hoy las rutas de la profesionalización canónica son más numerosas y más diversas que antes, pues la demanda en el extranjero es alta: “por ahí afuera hay mucho trabajo”. En Madrid se organizan grupos de trabajo que hacen una parada frecuente en esta gran demanda: el país que más practicantes de flamenco tiene después de España, Japón. Entre los principales destinos, por lo común del destino de nuestros informantes, destacamos las giras por el continente americano. Desde hace décadas, las relaciones de los flamencos con estos países ha venido reforzándose en su intercambio de profesionales. Compañías grandes, medianas y pequeñas que, bien solas, o bien acompañando a algún otro evento de carácter político o empresarial, público o privado, se han movido creando estos círculos:

“La primera vez que Gades va a bailar a Japón va a bailar porque se está celebrando un negocio entre anticuarios, pero no los del Rastro, no: otros de más nivel. Japoneses que compran antigüedades españolas a españoles ¿Qué hacemos para celebrar? Pues traemos a un artista flamenco... ¡y 30 años antes de eso ya había ido Pilar López en barco!”

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

“En el 2011 fui a los Estados Unidos con una señora que se llama [intérprete], mi profesora de danza india aquí. Ella era de familia rica y muy culta. Su padre se dedicaba al negocio del cine en Hollywood; su madre era francesa, una belleza, y ella pasó toda su vida entre USA y París. Iba por Europa con los gitanos bailando por las calles y luego vino aquí a los estudios que había en la plaza (...) donde enseñaba la gente de antes del flamenco. Aquí bailó con Manolo Caracol, bailó 6 años con la compañía de Belén López, y un día se fue a la India. Ella era bailarina de ballet, luego flamenco y luego estuvo 7 años en la India”

MC (bailarina. 60 años. Estados Unidos)

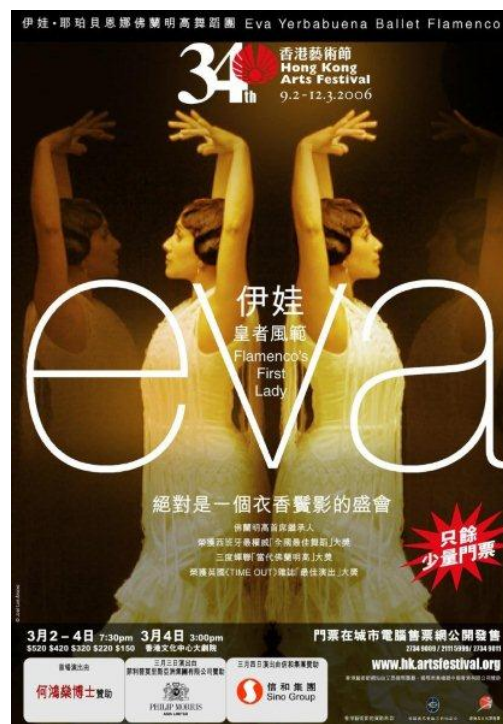
“Bueno, yo la primera vez que fui fue a [ciudad estadounidense] a algo del Instituto Cervantes, ah no, espera, primero cantamos en un hangar de aviones... una cosa muy rara. Luego fue lo del Cervantes, pero en otra ciudad; no me acuerdo ahora... Allí no había más que políticos y gente de traje. Muy pocos... cantábamos siempre para muy poca gente”

RM (Cantaor, 47 años. Madrid)

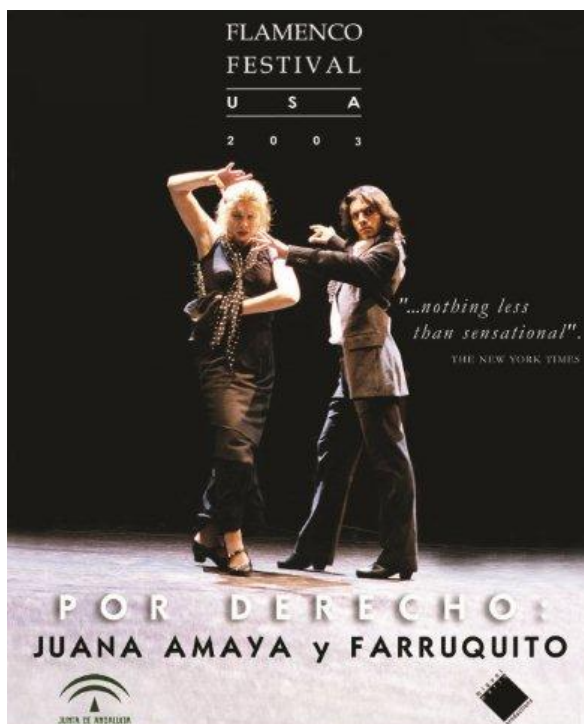
Para los canónicos, los principales eventos internacionales relacionados con la profesionalización tienen lugar en Estados Unidos, Japón y la India. Con algo de timidez, pero de forma cada vez más frecuente y con mayor inversión, China se incorpora al repertorio de países a medida que lo hacen los intereses españoles de posicionamiento en Asia; un mercado que se expande de hace años para aquí, y del que no pueden quedarse al margen. Por supuesto, también son espacios muy activos para estos grupos las antiguas colonias españolas como Cuba y México; aunque menos, si se atiende a la demanda laboral de intérpretes españoles... ¿y por qué los canónicos se vinculan a esos países y no a otros? Como veremos en el siguiente capítulo, en absoluto es casualidad. La elección de estas zonas para “trabajar”, tiene una relación tan larga con los flamencos como la tienen con el Estado español y empresarios, particularmente anticuarios, que son acompañados por sus camarillas en sus acuerdos empresariales. Respecto a lo público, las giras públicas del Ballet Nacional de España (BNE), iniciativas privadas como el “Flamenco Festival”, “Las Minas Flamenco Tour” con las propuestas contributivas del Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), así como los respaldos de la Fundación SGAE, de la mano de ICEX o del Instituto Cervantes (IC), permiten y promueven llegar por distintas vías a multitud de espacios, repartidos por distintas ciudades del mundo. Viajes que han estado relacionados de forma habitual en el curso del establecimiento de otras relaciones, bien

políticas, comerciales o académicas, según fuera el caso, para la cultura pública oficial de los canónicos, estos espacios han ido canonizándose, esto es, transformándose en lugares flamencos (Augé, 2009). De la misma forma que eran glorificados por la presencia de ciertos individuos y grupos, han dejado de hacerlo a medida que han dejado de ser visitados para ocupar otros espacios: como expresa FG... “si allí no hay ná”. Y si allí no hay ná, nos preguntamos... ¿adónde hay?

La India es la última en incorporarse a este escenario internacional institucional. Tan sólo hace unos años que ha sido oficialmente propuesta por Marca España como verdadera cuna del flamenco adonde hay que ir a buscarlo. Esta decisión no se toma al margen del discurso mayoritario de los canónicos<sup>94</sup> que comparten ahora como horizonte ancestral del flamenco, o del el cante jondo, o de ambos, “el éxodo del pueblo gitano desde Pakistán en el 1000 dC” (VVAA, 2011a: 19); por supuesto, es de nuevo discutido, tanto el lugar y la fecha pero, sobre todo, discutible a qué se refieren exactamente con lo de “pueblo gitano”. Todo un dispositivo estereotipante que será empleado disciplinarmente para conseguir los fines para los que se diseña tal estereotipo, y que perjudicará a todos los que no participen de él.



<sup>94</sup> [https://www.difusion.com/uploads/telechargements/catalogue/ele/lecturas\\_graduadas/marcaespana/Flamenco.pdf](https://www.difusion.com/uploads/telechargements/catalogue/ele/lecturas_graduadas/marcaespana/Flamenco.pdf). Acceso: el 17 de julio de 2017.



**Figura 15.** Carteles de festivales de intérpretes flamencos canónicos en ciudades internacionales, con distintas participaciones institucionales.

De <http://www.flamencofestival.org> y <http://www.vancouverflamencofestival.org>. Acceso: el 17 de julio de 2017)

No podemos dejar de mencionar que las propuestas de relaciones comerciales en India se asientan con cada vez mayor número de iniciativas como las del “JordhPur Gipsy Festival”<sup>95</sup>, recomendado como “una noche de flamencos y gitanos” por las guías *Lonely Planet* y *Tourism India*, acompañados de otro tipo de intereses comerciales que se forjan entre instituciones de carácter local, en su representación de alcaldías o regiones<sup>96</sup>. De la misma forma, el gigante chino parece estar despertando por bulerías al ritmo de las relaciones comerciales internacionales. Esto no es nuevo... Desde siempre la gente se ha buscado la vida para trabajar, y la historia de los flamencos se narra ahora actualizada en la representación de un mercado internacionalizado en la era de la globalización. Es la historia que se repite: antes venían a Madrid desde pueblos y ciudades más pequeñas; ahora, desde la capital, se van a otros países.

<sup>95</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ktNpwHw8Sy0>

<sup>96</sup> <http://www.laverdad.es/murcia/20130801/local/region/india-flamenco-201308011658.html>





Representación del BN en Japón en Oct. de 2013  
(<http://baluarte.com>. Acceso: el 17 de julio de 2017)



Representación del BN en Madrid, Junio 2015 (<http://por-alegria.blogspot.com.es>. Acceso: el 17 de julio de 2017)

Figura 16. Carteles publicitarios de representaciones del BNE

Pero no particularizamos nuestro análisis para los intérpretes profesionales. Los flamencos no profesionales con los que hemos convivido en Madrid, se diferencian respecto a los profesionales en algo que consideramos fundamental: los viajes que hacen, de turismo y ocio en general, suelen estar relacionados con espacios de recreo. No se espera de él que, allí adonde vaya, incorpore ninguna práctica flamenca. Pero, cuando el flamenco forma parte del grupo de profesionales, la cosa cambia, y mucho; sobre todo cuando es hacia lo que se representa como puntos de contacto, y se hacen en compañía, o se tiene allí contacto con *otros* flamencos.

Los viajes por motivos de trabajo, bien para actuar, o para impartir o recibir clases, son muy habituales. Trabajar fuera de España como etapa de esta profesionalización, por ejemplo, en Japón, es algo habitual en la vida de determinados flamencos que van de aquí para allá, viven un tiempo en el extranjero y regresan pero... ¿Qué sucede allá?

“Sí, claro que estuve en Japón; al principio 6 meses. Estuve bailando en un tablao, el más famoso de [ciudad japonesa]. Trabajamos mucho. Luego volví en 2 ocasiones más. La segunda estuve casi un año con mi chico, luego volví otra vez pero no funcionó. La cosa había cambiado mucho y no funcionó: no conocía a nadie. La segunda vez que estuve, estuve dando unos seminarios en distintas academias... yo no sé todavía hoy por qué me contrataban: muchas chicas bailaban mejor que yo”

AA (Bailaora, 28 años. Zamora)

“Sí hombre, en Japón hay mucho flamenco. Una vez en una gira vi a un tío allí que alucinas cómo tocaba la guitarra oye, me quedé... alucinado... decía, mira el japo cabrón éste como le pega. Luego me enteré de que era un guitarrista muy conocido allí, cómo era... no me acuerdo ahora cómo se llamaba, tío”

PC (Guitarrista flamenco, 46 años. Cádiz)



Y algo más interesante todavía... ¿qué les sucede a los que ya estaban allá, y vienen para aquí?

“No he logrado trabajar en ningún tablao. No creo que sea por mi preparación, aunque mi técnica no es la mejor: aquí la gente baila muy bien. Estudié en [ciudad japonesa] mi carrera de danza. Después hice cursos de flamenco con [bailaora canónica] y con [bailaor canónico]. Estuve 6 años hasta que decidí venirme a Madrid (...) Estudio aquí desde hace unos 10 años. He estado con varios maestros, hago cursos...”

KU (Bailaora, 37 años. Japón)

KU es una bailaora de 37 años de origen japonés, que lleva en España alrededor de 11 años. Sus rasgos fenotípicos publicitan un vínculo asiático que ella representaba como “la cara que tengo”. No ha parecido ayudarle el hecho de haberse formado en Japón a pesar de que, según AA, “muchas chicas bailaban mejor”, o que, según PC, haya guitarristas que “alucinas como tocan”; más bien parece haberle perjudicado. KU es un tipo de flamenco transnacional adscrito a un círculo convivencial tan representativo como estereotipado. Tiene en común con LK el haber realizado parte de su formación al margen de escuelas canonizadas, o haber estado largas temporadas bailando lejos de esta vigilancia, o tener “los ojos así” o... Estas posiciones son atribuidas a la personificación de la heterodoxia en la tierra –de Madrid–.

#### 5.1.4 SANTOS FLAMENCOS. EL DON CANONIZANTE

Tratamos en este epígrafe la representación común de una figura mitológica presente en algunos grupos convivenciales. Nos referimos a un tipo de intérpretes ubicados en posiciones consideradas extraordinarias y únicas, pues tienen la facultad de poner en práctica acciones y representaciones que les otorgan personificaciones del talento y del ingenio en la Tierra. Esta posición, frente a las ya agrupadas, se caracterizan por su capacidad de fluir entre nuestras categorías de análisis sin sanción pública, y sin estrategias de ocultamiento, pues son los que tienen la capacidad de transformar en canónicas todo lo que pone en práctica, independiente de su origen heterodoxo. Formar parte de una categoría, y poder transitar entre una y otra, no es algo que dependa exclusivamente de transiciones técnico-estéticas en las interpretaciones de estos flamencos, a pesar de que en el relato *emic* mayoritario sean referencias a éxtasis interpretativos, las que aparecen como un conjunto de datos socialmente manipulados y manipulables, tanto por canónicos como por heterodoxos.

Estos intérpretes no comparten especificidades objetivadas que les permitan ser reconocidos *a priori*, pero son considerados como élites entre los flamencos porque son, o han sido, figuras de sólidas referencias para sus grupos convivenciales. Todo lo que hacen, sienten o piensan, es incorporado por el grupo como elementos ya canonizados, y las representaciones compartidas sobre esos procesos, alimentan la leyenda que forjaron. A pesar de lo aparentemente excéntricas que puedan parecer sus prácticas y representaciones, sus creaciones benefician al grupo por encima de todo. Las posiciones de los santos son ocupadas por flamencos a los que se les atribuyen innovadoras prácticas y representaciones pero, a su vez, tienen el talento para armonizar lo nuevo con lo existente, resignificando el aire de familia del grupo convivencial. Llegan a ser considerados verdaderos santos del flamenco, para el que viven y al que se entregan por completo, incluso a pesar de permanecer parte de su vida fuera del control grupal. Viven en inestables posiciones de desequilibrio existencial que producen una característica imprevisibilidad representada como genialidad primeramente por

un sector, y como excentricidad heterodoxa por otro. Para ello, deben conectar con una masa social que los acepte y reconozca, pues en sus inicios deben ser sostenidos, respaldados, y defendidos por ella ante *otros*. Son considerados élites intragrupales que, convertidos en figuras de carácter translocal, podrán convertirse en símbolos intergrupales en base a las relaciones generalizadas que logren establecer.

Para trabajar la figura que estas posiciones implican en la vida de los flamencos, resulta de particular utilidad la figura del *big man*<sup>97</sup> de Sahlins (1963), pues los santos flamencos son representados por figuras de reciprocidad generalizada que llegan incluso a dar su vida por el flamenco. Esta posición de dador universal, los convierte en extraordinarios sujetos que aparecen y desaparecen impredeciblemente en el curso de los tiempos.

En los términos descritos por Sahlins, la figura del *big man* tiene distintas representaciones que dependen de la clasificación de los tipos de sociedades que considera. En este trabajo, no la emplearemos como tal para no reproducir una idea de sujeto y cultura universal y atemporal, tanto en las clasificaciones de individuos como de grupos, pero sí que resulta útil si representamos los grupos convivenciales como microsociedades con culturas compartidas, que están en continuo contacto, en particular, en los espacios públicos. Desde la constitutiva diversidad que contemplamos en lo flamenco, la figura del *big man* tiene también diversas representaciones que analizamos en función de los modelos de éxito y relaciones de poder que se establecen internamente y que operan específicamente en cada uno de los grupos descritos. Como categoría de análisis será construida en base a representaciones comunes, y un tanto estereotipadas en tanto que generalizadas, pero certeramente operativas.

En los grupos convivenciales de carácter más jerárquico, el santo flamenco es representado en relación a una figura de poder habitualmente reverenciada, y que resulta un ejemplo de forma de *ser*; nos referimos aquí a los canónicos esencialistas. En estos grupos, el *big man* se convierte en un modelo a imitar por muchos de los integrantes del grupo. Recordamos que esta conciencia de *ser* flamenco, es representada desde posiciones sujetológicas (Sahlins, 2002) que proponen la existencia de un *don flamenco*, del cual esta figura es su Máximo Custodio. Así, su genio creador es representado como una fuerza sobrenatural de carácter exógena que forja el carácter del Elegido, convirtiéndolo misteriosamente en un *big man*.

En una suerte de acción tautológica, existir justifica su don, y el don justifica su existir. Como en el Éxodo 3:14, “Él es el que Es”. Es el Sujeto esencial al que se le permite romper las barreras asociadas a cualquier condición que se le haya otorgado y, personificado en cada una de sus acciones, sus interpretaciones serán para sus fieles el resultado de su genio que, a su vez, asombrará y vencerá a los escépticos (Sanmartín, 2005), atrayendo su interés para admirarlo y reverenciarlo como tal. En este tipo de imaginario, el santo no está en contacto continuo con ninguna esencia sino que, cuando se encuentra en estado de gracia interpretativa, algo fluye a su través y, “el duende” es de una

---

<sup>97</sup> En el mundo de los flamencos canónicos, son reconocidos casos en los que esta figura ha sido representada tanto por hombres como por mujeres, así que, para reflexionar sobre los flamencos consideramos aún más apropiado el concepto de *big person*, en tanto que es un mundo donde la mujer tiene una importante participación. Además, con el efecto de visibilización cada vez más numerosos del papel de la mujer en la sociedad, el matiz se hace aún más pertinente por lo que pueda suceder en los próximos años. Conste que consideramos perfectamente apropiado el término tal y como lo utiliza Sahlins en sus estudios por entender que la figura que describe en sus trabajos de campo siempre ha sido representada por un hombre. En el caso de referencia a un sujeto filosófico, suele representarse también por un Hombre.

intensidad sobrecogedora cuando, para hacer sentir a los demás con esa intensidad, “se abre en canal” al interpretar. Esa posición de creación pasiva que a él se le otorga como la de alguien que puede místicamente ausentarse, y que regresa a la consciencia tras la interpretación (Sanmartín, 2003), es utilizado en lo cotidiano como una imagen que ayude a ensalzar las interpretaciones de otros canónicos; pero sólo el santo es alguien soporta esta situación contradictoria en la, simultáneamente, es y no es pues, frente a otros intérpretes, sólo él conoce la forma de ir, canalizar, y retornar, y seguir siendo quien era tras su interpretación. En ese momento que sólo él puede sostener cuando es desplazado de su yo, es cuando las prácticas se canonizan: el *sancta sanctorum* canónico no es un espacio; es un momento. Aunque, para este procedimiento, no siempre es necesario el éxtasis en el que se obre el milagro; pues no se le exige.

Además, el Sujeto que posee el don tiene la facultad de transmitírselo a otros. Aunque no siempre suceda, sus círculos convivenciales estarán por ello vigilados bajo enormes expectativas. Sus redes de parentesco, construidas por su linaje, serán de particular interés para aquellos que representen el don como algo que se transmite por la sangre; que refuerza la imagen proyectada por el *sentido común* de su grupo convivencial que atiende a la representación de que “lo llevan en la sangre”.

En una representación localista de lo flamenco, el vínculo parental no es necesariamente la única forma de trasmisión del don, pues se comparten representaciones similares a la de la frazeriana *magia por contacto* (Frazer, 2011), que la convierten en igualmente eficaz. Se convierten en escenas particularmente trascendentes rituales como actos de apadrinamiento o declaraciones públicas en determinados contextos, que son en ocasiones representados por cierto sector como un mensaje a ser interpretado, por codificar la información de quién es el *canonizado*. Sus alumnos, compañeros, parentela, sus comunes, estarán entonces vigilados por aquellos que compartan otras representaciones sobre la transmisión del don, y pasarán a interesarse por sus “alternativas” y “bendiciones”; en especial, cuando deliberadamente toquen a otros flamencos.

Sea por los motivos que sea, el compartir con los santos es algo deseado. Bien porque “siempre se puede pegar algo”, o porque el próximo *big man* puede aparecer en alguna de sus interpretaciones, se celebrará con él la posible buena nueva en cada representación, cantándole y bailándole a una posible epifanía, como elemento aglutinador en la que se celebra el presente y el futuro del grupo, que se ve reforzado en tanto que sus integrantes participan. Estamos con Augé (2007) cuando se refiere a este tipo de representaciones en los términos en los que “la posesión establece dentro de la verticalidad de la filiación el mantenimiento de una estructura (...) La posesión individual se caracteriza por cierta contingencia (...) se trata de un acontecimiento (...) [que] debe ser dominada intelectualmente, olvidada en beneficio de la ceremonia que celebra el mantenimiento de la estructura colectiva, y que da por sí sola un sentido a su manifestación individual” (Augé, 2007: 29-30).

La representación mayoritaria de los Sujetos mitológicos es que se forjan en posiciones artísticas heterodoxizadas en las que interpretan desde espacios de malestar existencial: de dolor, de soledad, de abandono, o desde otros momentos vitales que parecen particularmente productivos para la producción de lo genial. No en vano, es representado el “quejío” como una de las formas características de lo flamenco, densificadas por los artistas “que lo interpretan de verdad, desde adentro”. Las imágenes de su personificación más reconocible se asocia con la imagen del flamenco

que crea desde posiciones emocionales insostenibles para otros en estados alterados de conciencia; cualquiera que sean:

“Aquello era increíble tío... el abuelo cantando... ¡no lo sacan nunca! Casi no pudo acabar la soleá porque empezó a llorar. Las primeras filas lloraban, la gente le gritaba... ¡jaleaban! Es que fue la hostia... ya sabía yo que había que venir hoy. Esto no se vuelve a ver nunca más”

AL (Aficionado, 49 años. Valencia)

“Sí, sí, fue la hostia... hasta yo lloré. Te lo dije, te dije que iba a ser la hostia. Esto se ve una vez y no más, Eduardo. Es así, a veces aparece el duende, y hoy apareció. ¡Los [nombre] al completo!... no sabes la suerte que has tenido”

GM (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

Efectivamente, hemos tenido la posibilidad de asistir durante estos años a recitales flamencos en los que, particularmente el *cantaor*, ha sido –extraordinariamente– venerado como una especie de semidiós, y agradecido con un reconocimiento eterno tras sus interpretaciones. En particular, el concierto al que se refiere AL tuvo lugar una noche de 2012 en Madrid, en un tablao en el que se reunió al completo una célebre familia de flamencos, muy reconocida en el mundo canónico profesional. Por lo visto, era una ocasión única porque difícilmente tenía lugar la reunión de todo “el linaje” sobre el escenario. Parte de sus componentes eran de avanzada edad, y vivían lejos de Madrid y, con ellos, vinieron familiares de todos los puntos de España. Durante el concierto, la gente no cesó de expresar vítores y alabanzas en un tono extraordinariamente expresivo; fueron frecuentes las lágrimas, y los aplausos y “jaleos” eran generalizados.

Bien heredado por un distinguido linaje, o porque cumple lo que circunstancialmente debe para que se posibilite la acción, son reconocidas ciertas figuras que parecen disfrutar de este *don*. Una noche, en la barra de una taberna me aclaraban: [Diario] “Hay quien no tiene la facultad [de tocar la guitarra] y estudiando llega a hacerlo, pero la técnica es una cosa y la virtud es otra... Yo no he estudiado pero te hago así y te pinto un cuadro. Eduardo... hablamos de otra cosa: se tiene o no se tiene”.

¿Por qué algunos sí y otros no? ¿Cuándo aparece? ¿De qué depende? Lo desconocemos, pero, mientras tratábamos de averiguarlo, hacemos notar que los acompañantes se encargaban de vigilar si el don era cuidado como se merecía: el cantar, tocar o bailar “desde chico”, el “irse por ahí”, el “tener ese algo”, el “no tener límite”, combina prácticas y representaciones de artistas canónicos y heterodoxos con ese “arte” que sólo al *big man* se le reconoce, y que además de canonizar en vida mediante esas formas de *ser*, también canonizará para otros las formas de *hacerse* flamenco.

Precisamente para esos grupos convivenciales con organizaciones de carácter meritocrático, el *big man* tiene otras representaciones que, lejos de un modelo para ser, será un modelo a seguir como figura a imitar, habitualmente en términos de carrera profesional, pero también como opción vital. Frente a la representación esencialista de que entonces el *big man* es en tanto que Es (Sahlins, 2002), se construye por el contrario que ser “se llegar a Ser”. No se trata tanto aquí entonces de ser el poseedor del don en términos de reconocimiento de una misteriosa e inexplicable adquisición exógena, sino que se otorga como resultado de una constante entrega a lo flamenco en clave de respaldo social; es el resultado de una completa dedicación al mundo de los flamencos canónicos. En tanto que es concedido tanto por intérpretes como por el resto de flamencos, para ser el Agradido,

hay que cuidarse: “hay que hacerlo bien”, pues es precisamente en el acto del cuidado donde uno va convirtiéndose en un buen flamenco.

Para este grupo convivencial, la Historia es importante al ser representada como un dispositivo de codificación de la trayectoria vital, y se evalúa cuantitativamente el tiempo vivido con el flamenco, y cualitativamente lo apropiado de la forma de vida en las que se acompaña o se cuida; convirtiéndose este último es uno de los elementos en disputa. Para salir de dudas, las posiciones de los *big man* son representadas como de referencia acerca de lo adecuado de las formas de vivir, e irán marcando los caminos a seguir tanto por sus formas de ser como por sus formas de relacionarse con el flamenco; aunque sean inseparables en muchas ocasiones. Independientemente de lo que sea apropiado para una práctica, o una adecuada representación, el *big man* hará lo que considere mejor para él con el respaldo de los suyos sin dudar de que, lo mejor para él, es lo mejor para el flamenco y, concomitantemente, lo mejor para todo el grupo.

Recordamos el contexto en el que un aficionado canónico compartía este lugar común con un joven cantaor, y mostramos el *verbatim* para ilustrar esta representación:

“Nada, tú si quieres aprender a cantar escúchate a Antonio Mairena o a Pepe Marchena... Pero no escuches al Camarón, que ese hacía lo que quería y como quería... así le fue... Hay momentos increíbles, es cierto, pero estaba fuera de sí. Eso es porque era un genio, pero no lo hagas: sólo él podía hacerlo... Ahora los chicos intentan cantar como él y todos intentan romper la voz... yo estoy aburrido ya de tanto imitador... Lola Flores vivía como quería, eso es verdad, ¡otra!... pero todo el mundo la quería y la respetaba”

LA (Aficionado, 49 años. Valencia)

Recordemos que un canónico no invita a seguir los caminos de los *big man*, pues sólo un *big man* podría sostenerlos, así que, advertencias como “no escuches al Camarón” en un aprendizaje canónico, son recomendaciones que forman parte de que toda una cosmovisión en la que, tanto Camarón como Lola Flores “hacían lo que querían y como querían” y, a pesar de eso, “los querían y los respetaban”, pero sólo ellos podían hacerlo.

## 5.1.5 OTROS INTÉRPRETES

### 5.1.5.1 SANADORES

Es habitual en cierto sector de los flamencos la atribución de propiedades específicas a la danza y al cante. Dedicamos este epígrafe a trabajar otro tipo de representaciones con atribuciones igualmente especiales, aunque de otra naturaleza, habiendo trabajado representaciones de estas prácticas con atribuciones culturales que van más allá de la representación exclusivamente artística (Clifford, 1999). Las prácticas mencionadas y representadas como flamencas son empleadas para organizar ciertos rituales que participan de las mágicas figuras del “duende y misterio del flamenco”. Este campo ha sido de difícil acceso y en muy pocas ocasiones hemos tenido la posibilidad de convivir con flamencos que se autopresentaran o atribuyeran este tipo de posición. Así que, nos referiremos a él brevemente con la idea de complejizar el tratamiento de las culturas de los flamencos, en la medida en que nuestros datos nos permitan profundizar.

Es un tema en el que existe mucha controversia y no tratamos el hecho de si las formas flamencas, o los flamencos, tiene estas atribuidas capacidades sino que, con la idea de potenciar la relación entre los sujetos y sus prácticas, y las representaciones sanadoras que operan acerca de ellas, hemos trabajado estas relaciones en sectores minoritarios. En estos marginales, distinguimos dos discursos mayoritariamente compartidos por individuos que se adscriben a grupos con culturas diferentes. Nos ayudamos de las categorías frazerianas acerca de la magia para agrupar, por un lado, los que destacan la posición del sanador que las pone en práctica como una suerte de *magia por imitación* (Frazer, 2011) y, por otro, los que destacan el poder de las prácticas en sí mismas como un construcción de la *magia por contacto* (Frazer, 2011).

Para los primeros, son las personas, con sus prácticas y representaciones, las que provocan las acciones de carácter mágico, y no es cualquiera, por tanto, el que logra sanar. Estos grupos otorgan al flamenco elementos esencialistas, en este caso, sanadores. Sean quienes sean, deberán ocupar posiciones canónicas, pues se les atribuyen, en base a diversas escalas, propiedades especiales que no pueden ejecutarse desde posiciones degradadas. Para ubicarlos, se personifican en figuras que conocen prácticas de distintas disciplinas, más o menos esotéricas, o incluso de orden biomédico. Un día en clase de cante hablábamos acerca de este tema y el maestro nos comentaba:

“Tengo una alumna médica, que tiene una hija que nació con una enfermedad de corazón y, esta mujer, lo que utilizó como medicina fue el cante flamenco. Podría cantar a nivel profesional, pero ella es médico y no lo hace. No te imaginas cómo ha mejorado la enfermedad de su hija con el cante flamenco, desde su embarazo hasta ahora”

JF (Cantaor flamenco, 49 años. Oviedo)

Sin referencia alguna a su canonización flamenca, JF destaca que la alumna que cura a su hija con el cante es médica, pues no tiene conocimiento acerca de si tiene el *don* para poner en práctica sus poderes. Es por ello que, en el caso de no *ser*, se presenta como lógica la propuesta de que los conocimientos para la eficacia de dicha práctica, hayan sido incorporados a través de una suerte de instrucción que se represente como relacionada; en este caso, “es médica”. Otra de las imágenes habituales son las relacionadas con las de médico-shamán capaz de hacer cosas que otros no podrían, no por no conocer la forma de hacerlo, sino porque la acción no será eficaz en tanto que no se cumpla la correspondencia entre prácticas y sujetos. Por no ser quienes debieran ser no es necesario ocultar la práctica pertinente para cada momento, pues no lo será si no es puesta en práctica por la persona indicada. En estas representaciones, si bien todos podrían llegar a cantar, no todos podrían sanar con el cante.

El otro discurso mayoritariamente compartido que pone en práctica otras posiciones vitales al respecto, son compartidas en lo cotidiano por ciertas élites que forman otro grupo convivencial, y que participan de las culturas flamencas con la representación de estas capacidades curativas-mágicas asociadas directamente con las formas flamencas en sí mismas. Su eficacia en este caso no reside tanto en la adecuada correspondencia entre sujeto sanador y forma cultural, sino que opera mediante una especie de “conexión”, que tiene representaciones diversas, entre la forma cultural y el propio sujeto que quiere ser sanado, que delega en el elevado enriquecimiento del “contenido cultural” de ciertas prácticas densificadas que parecen intensificarse por inefables misterios en tiempos remotos. En este discurso, al igual que no todos los flamencos tienen la capacidad de curar, no todas las formas tienen la misma sustancia sanadora. Sólo aquellas representadas como

densificadas en base a su autenticidad, genuinidad o pureza, serán las que otorguen el poder sanador: la fuente mágica brota desde la representación de un supermasivo flamenco auténtico que, para este grupo, es representada en base a características originarias, frecuentemente ancestrales<sup>98</sup>. Esta trascendencia construye imágenes sobre niveles que activan canales místicos en los que opera de forma eficaz la representación del carácter paliativo y sanador de las formas puestas en práctica<sup>99</sup>:

“Todo lo que hablamos del arte, de estas danzas, empieza con una conexión con uno mismo. Un trance como a lo mejor el giro sufí, que no son danzas complicadas, y cómo a través del movimiento entras en conexión. Yo lo busco con la danza Mexhica (...) Este año estuve en India, en [provincia india1], un poquito al sur, y hace tres años en [ciudad india2] un poquito también... Es que estamos recuperando las raíces del flamenco, que dicen que vienen de allí: todos estos gitanos que salen desde la India pasan por medio oriente, que pasan por África, y los que pasan por Europa, y ahí tienes las músicas tan parecidas con toda esta influencia árabe.

LK (bailaora, 32 años. México)

Si bien no hemos encontrado un gran número de practicantes de estas culturas entre nuestros informantes, es un discurso mayoritariamente compartido entre los que se acercan a lo flamenco desde las “World Music”. Estas representaciones y prácticas están asociados a élites transnacionales constituidas en movimientos *post-New Age*, que estudian y/o trabajan viajando y que, en la práctica, habitan en todo el planeta:

“Yo estudié [disciplina1] en Estados Unidos en [universidad]. Me aproximé a los estudios desde la danza india. Mi padre era [disciplina2] y me dijo, bueno, si quieres acercarte a esto hazlo con la [disciplina1] porque hay mucho escrito y ahí ves que también lo engloba todo (...) Cuando volví me hice un curso de verano de danza étnica que hacía africano, flamenco y danza india, y el maestro de flamenco era [reconocido intérprete], un bailarín guapísimo que vivía en México pero vino al taller de verano. Él me mandó a otra gente con la que había bailado y así fue. Me busqué unas clases en el [Escuela de ciudad estadounidense1] (...) Luego fui a [Escuela de ciudad estadounidense2] porque entendí que necesitaba estudiar danza en serio (...) y entré en el programa de masters de artes de [Escuela de ciudad estadounidense1] y bueno.. yo era su bailarina étnica. Hice un trabajo sobre danza india, pasé un año viajando por allí. Me impactó mucho, e hice mi tesis de honores sobre [tema] analizándolo como teatro, justo al principio del campo de la performance con Victor Turner.”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

Estudiaremos en el siguiente capítulo los procesos de enriquecimiento que otorgan a las prácticas en sí mismas un plusvalor que, mediante un eficaz proceso densificante las dotarán de, además de este tipo de características mágicas, otro tipo de propiedades que estarán disponibles para aquel que

<sup>98</sup> Estas representaciones no son específicas del campo flamenco. Existen diversos trabajos de orientación antropológica que estudian este concepto performativo del ritual como pieza fundamental de la eficacia de las músicas sanadoras: la música-medicina de los nativos norteamericanos, la Tarantela, el Mevleví, el canto gregoriano y Hildegard von Bingen, los círculos de danza azteca, o danza Mexhica, y muchos otros.

<sup>99</sup> Si estos proyecto parecen tener un carácter particular, de vivencia más individual, como la empresa de la psicóloga Pilar Enjamio y su flamencoterapia, por estar representados como métodos de “desarrollo personal” y “autoayuda” (<https://tipicodeandalucia.com/psicologia-arte-flamenco-terapia>. Acceso: el 17 de julio de 2017), aportamos aquí que aparecen también en grandes empresas científicas. Por ejemplo, el proyecto “Desarrollo de estrategias didácticas para emplear el flamenco como vehículo de salud y participación social en personas con trastorno mental” que, “dirigido por Eva Navarrón, terapeuta ocupacional del Hospital Virgen del Rocío de Sevilla, e investigadora principal de este estudio” contaba, en febrero de 2010, con el apoyo de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco y la Obra Social Cajasol ([http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/26/andalucia\\_sevilla/1267212385.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/26/andalucia_sevilla/1267212385.html). Acceso: el 17 de julio de 2017).

practique lo representado como auténtico flamenco. Esto no es, ni mucho menos, un elemento exclusivamente atribuido a lo flamenco. Es frecuente encontrar cursos y seminarios a este respecto en disciplinas como la “musicoterapia”, que incorporan *lo flamenco* como un elemento más para el bienestar, y no necesariamente como algo específicamente sanador. En estas culturas, no sólo las formas musicales son vigiladas, sino que se amplían en representaciones más holísticas a otros modos de ser, de sentir y de pensar en los que se trata particularmente la dieta, por ejemplo. Estas representaciones vinculadas a la alimentación, así como a otros cuidados corporales, son corrientes de movimientos globales que se representan como ficciones que trascienden a lo específico de lo localizado (Turner, 2002), y a los que determinados flamencos se adscriben para participar de forma cosmopolita en sus culturas musicales.

### 5.1.5.2 RELIGIOSOS

Otro tipo de posición atribuida a los flamencos, es la de su relación con el hecho religioso. En Madrid, nuestra etnografía nos ha permitido descubrir las diversas relaciones que se establecen entre individuos y grupos en base a esta dimensión cultural, y cómo se forman grupos convivenciales que la practican y representan de formas diversas. Muchos de los flamencos con los que hemos compartido estos años profesan alguna religión: “católicos”, “cristianos evangélicos”, diversas profesiones del islam, “budistas” e, incluso, “hinduistas”.

La relación de ciertas interpretaciones representadas como flamencas con formas musicales musicológicamente asociadas a prácticas religiosas musulmanas, y relacionadas con la imagen compartida del pasado árabe de Al-Ándalus, uno de los lugares mayoritariamente compartidos por los estudiosos en la Historia canónica del flamenco (Steingress, 2004b). Otro lugar común son los vínculos con sus orígenes indios; recordamos aquí, entre otras, las referencias que hacía Lorca en su conferencia de 1922. Pero, el grupo convivencial que pone en práctica explícitamente sus interpretaciones flamencas en lo litúrgico, se visibilizan en espacios de celebración musical religiosa evangélica. Si bien los tenemos en cuenta, los protestantes son un grupo muy minoritario frente a los practicantes católicos<sup>100</sup>, a los que incorporamos como mayoritario en el que se detecta la presencia de flamencos. En una conversación en la que preguntaba a un flamenco por espacios donde podría encontrar a gente haciendo flamenco en Madrid, me decía: “-Ahí más abajo hay una iglesia de los no sé qué de no sé qué cristo... Están todo el día cantando, macho. Tres horas de flamenco... vaya fiesta que se llevan encima estos, ¿sabes?”

Las iglesias evangélicas son espacios de celebración musical de flamencos. Representados en su mayoría como lugares heterodoxos por las posiciones asignadas a sus protagonistas, pueden sin embargo canonizarse si la interpretación en “el culto” corre a cuenta de algún canónico. Interpretaran o no flamenco, son espacios que aquí consideramos como lugares flamencos porque ciertos flamencos lo relacionan con sus vidas. En tanto que interpreten músicas en este contexto,

---

<sup>100</sup> De acuerdo con el barómetro del CIS, en febrero de 2017 un 2,3% de los encuestados de nacionalidad española se declaraba creyente de una religión distinta de la católica. En España existen importantes minorías religiosas: musulmana (4,3%), protestante (1%), budista (0,5%), ortodoxa (0,2%) y baháí (0,1%). De “Centro de Investigaciones Sociológicas. Informe de Febrero de 2017”. «Barómetro de Febrero de 2017». p. 25. Acceso: 8 de marzo de 2017



éstas serán, al menos, representadas como aflamencadas; y, por los procesos pertinentes, constituidas y constituyentes de sus culturas flamencas.

Entre las diversas profesiones, la Iglesia de Filadelfia y confesiones afines han ido cobrando relevancia en Madrid en los últimos años, formando parte del fenómeno global de expansión de estas creencias; y cada vez más numerosos son los flamencos que hoy las practican.

Respecto a las celebraciones del tiempo objetivado a través de calendarios, y a la forma de celebrar, hemos escrito acerca de las representaciones sobre qué se espera de la celebración canónica en las Navidades, Semana Santa y otras fiestas cristianas que, como es de esperar, no son seguidas de igual forma por otros flamencos. Pero la pregunta se hace aún más compleja cuando hablamos con flamencos que profesan *otras* religiones, o afines que no celebran las fiestas señaladas del calendario judeocristiano. Aunque conocemos casos diversos, en su mayoría no las celebran porque dicen no sentirse partícipes de esa profesión religiosa. Pensemos si podría suponer un conflicto que otros flamencos celebren festividades como el año nuevo chino, el *Sabbath* o sigan el Ramadán. Además, extrañaría también de estos híbridos el hecho de no responder a las prácticas socializantes mediante la participación en actos simplificados ritualizados que la mayoría de los canónicos de Madrid naturalizan, y que están relacionados con la frecuencia de encontrarse tras los horarios de interpretación profesional, de relacionarse “tras las clases tomando algo”, o con el “salir juntos a dar una vuelta”. Los que no contemplan otras profesiones religiosas obviarán que los espacios de movilidad de otros flamencos se reducen considerablemente cuando “el viernes tengo que estar en casa antes de las 20:00h, más o menos” [para preparar el Sabbath], o porque “durante casi un mes yo no puedo moverme mucho... casi me desmayo en las clases”, como comentaba una chiquita española de origen marroquí cuando hablábamos sobre las clases que coincidían con el Ramadán durante el caluroso verano de Madrid en los meses de junio y julio de ese año 2015. Es mayoritariamente compartido el presentar estas prácticas como descontextualizadas de hábitos flamencos al ser “algo que no pega” o, incluso, “te preguntan si estás de broma”, pues lo flamenco “es un folklore que no ha sido creado para eso”. Sin embargo, hay discursos minoritarios a los que les resulta “gracioso”, “moderno”, “muy divertido” o incluso, “exótico”. Si no saltan las alarmas de ninguno de ellos, es porque en cierta forma comparten en sus representaciones que “eso no es verdadero flamenco”.

Nos preguntamos si este tipo de reconocimientos interreligiosos pueden ser espacios de encuentro en términos de reconocimiento entre individuos y grupos con el análisis de las prácticas flamencas de trasfondo, pues son puntos de interesante análisis cultural en tanto que, cuando uno profesa una religión, habitualmente no la simultanea con otra. En el caso que nos atañe, nuestra experiencia de campo nos devuelve que, para la formación de los grupos convivenciales, éste era un elemento fundamental de acuerdos y desacuerdos por atravesar otras dimensiones vitales difícilmente desentrelazables. La pregunta nos lleva a un campo complejo que no ha sido posible explorar en la medida que debería, pues la requerida cautela en su tratamiento, excedía los objetivos de este trabajo de tesis.

Para terminar, hay un denominador común para muchos, que es el no ser religioso; matizamos, el no saber convivir con “lo religioso” porque, en diversas situaciones y dependiendo del individuo, cabe incorporarse a estos espacios litúrgicos en términos convivenciales. En una entrevista con un músico que toca flamenco habitualmente, hablábamos sobre el repertorio para una interpretación:

“-[FR] ¿y qué más da que sean villancicos? Qué pasa, ¿que sólo se cantan las nanas a los nenes? ¿Y qué hacemos con los Cure o con Nick Cave<sup>101</sup>?

-[Yo] Jajajaa, bueno sí, pero ellos no son flamencos...

-Eso es verdad, no era un buen ejemplo. Sólo era para mostrar que eso lo decide el artista... por ejemplo, el góspel... ¿hay que creer en dios para cantar *gospel*?”

FR (guitarrista, 28 años, Sevilla)

Efectivamente, FR hace una propuesta muy interesante ¿hay que creer en dios para cantar música considerada religiosa? Este tipo de polémicas son muy frecuentes en el mundo de la música, y hay todo tipo de pareceres al respecto. El caso de una música representada con similares organizaciones a las de los flamencos, y relativamente cercano en el tiempo lo protagonizó el músico Ray Charles con la sacralización del *góspel*. La bien conocida historia, no estuvo ausente de polémica. Nunca lo está; y tampoco aquí.

## 5.2 LOS COMUNES Y EL MUNDILLO

### 5.2.1 LOS COMUNES

Queremos integrar con este término las posiciones ocupadas por los no-intérpretes que, a pesar de no actuar como tales, ocupan posiciones con papeles activos y necesarios para que la práctica flamenca tenga lugar. Nótese que no se ha realizado una clasificación como intérprete/no intérprete, con la idea, precisamente, de no transmitir una imagen pasiva de este grupo. Estudiamos las representaciones y prácticas con las que estos flamencos viven situaciones cotidianas, y escapamos de nuevo del diseño de un isomorfismo que relacione sógnicamente las formas culturales como elementos objetivados al margen de la diversidad de sus subjetivaciones desde posiciones estereotipadas sin papel agente. Por el contrario, persiguiendo en efecto esta individuación de lo social, elaboramos aquí una experiencia de campo participada por individuos y grupos que incorporan sus iniciativas como flamencos mediante una representación de agentes activos de un campo practicado mediante un *habitus* flamenquizado y flamenquizante. Dada la acción participativa en la interpretación, tanto de intérpretes como de estos no-intérpretes, construimos la categoría de *los comunes* como una posición imprescindible, más que necesaria, en las prácticas flamencas. Este análisis es el mejor ejemplo de que, a la hora de estudiar la cultura, no basta con describir posiciones a las que se otorgan papeles con más o menos legitimidad en el campo de lo flamenco, sino que es necesario estudiar e interpretar las posiciones que los flamencos se atribuyen y les son atribuidas, y que se intercambian y apropian, en su interacción social. En esta parte del capítulo, veremos cómo algunos intérpretes asumirán también esta posición de comunes para respaldar, o impedir heterodoxamente con sus prácticas inapropiadas lo representado como el apropiado desarrollo de una acción. Así pues, distinguiremos de nuevo entre comunes canónicos y heterodoxos, en las mismas claves con las que hemos trabajado sobre los intérpretes.

---

<sup>101</sup> Se refiere a intérpretes ingleses y australianos reconocidos en el mundo del pop internacional y orientados en principio a un mundo no infantil, pero que en su repertorio de éxitos hay canciones de cuna y villancicos.

Consideramos comunes canónicos los que acompañan, promueven y soportan la interpretación, *respetando* los distintos códigos de los grupos convivenciales definidos como canónicos. Si bien la denominación canónica *emic* para un grupo de aficionados que se reúnen para disfrutar de lo flamenco, y que contribuyen muy efectivamente a su sostenimiento, es el de “cabales”, este término se refiere tan sólo a una parte de los comunes. Entre los comunes canónicos no podemos dejar de mencionar al conjunto de empresarios, promotores, gerentes, sastres, lutieres, amigos, acompañantes, familiares, etc. que, relacionados de formas diversas con las representaciones canónicas del mundillo, completan, cierran y dan eficaz sentido a la acción de los intérpretes canónicos.

En base a esta práctica participativa, la reconfiguración simbólica del espacio de interpretación coincide con la representación compartida de la acción musical. La eficacia será mayor, y los conflictos se minimizarán, dependiendo de los niveles de identificación con la interpretación (Finnegan, 1999; 2001). Tal y como se ha relatado, la comunidad canónica se va construyendo sincrónicamente: el grupo crece en una interpretación con la incorporación de nuevos participantes, y el espacio performativo se ampliaría hasta todo aquel que *entienda* y quiera participar: el escenario se sobredimensiona simbólicamente y pasa a tener el espacio necesario para incluir a todos los participantes. Salvo en casos de rencillas personales previas, o individuos susceptibles de desconfianzas que puedan condicionar localmente el curso de la representación, estas dinámicas suelen ser las frecuentes prácticas de interpretación<sup>102</sup>.

### 5.2.1.1 AFICIONADOS

Esta posición es asignada a los interesados por algunas características de lo flamenco.

El “entender” les permite participar activamente interviniendo en la ejecución de forma acertada. En tanto que son prácticas aceptadas favorablemente por ciertas comunidades, activan, intensifican y dinamizan la actuación, y tienen además el poder de convertirla en extraordinaria, incluso *mitológica*, dependiendo de elementos que, propuestos como objetivos en el relato, son referidamente contextuales. Los aficionados pueden poseer más o menos sustancia cultural, habiendo en el debate técnico jerarquizaciones de afición organizadas en base a distintos elementos canónicos que se apropian las diversas escuelas de cante, toque y baile. Es habitual la representación del aficionado como común canónico cuando su intervención con gritos, palmas y comentarios diversos es representada favorablemente al catalizar el curso de la interpretación. De la misma forma que participan sonoramente, se esperan de ellos acciones como guardar un escrupuloso silencio cuando así es requerido. Si bien este tipo de acciones suelen evaluarse en “un contexto” performativo, en nuestra línea de análisis proponemos que este contexto es construido por la acción de los presentes y, por mecanismos más complejos, por los ausentes. Así pues, retomamos en las claves descritas con anterioridad la situación de la interpretación canónica “única” del linaje al que nos referimos con

---

<sup>102</sup> En cuanto a mi presencia prolongada en el campo, si bien nunca dejé de ser simultáneamente la multitud de representaciones que sobre mí se tenían, viví de forma mucho más cómoda entre los canónicos a medida que incorporaba y ponía en práctica estos códigos de buen hacer. A pesar de mis acciones, nunca me convertí en uno más, pero, al menos, ya no se fijaban tanto en mí... Al igual que la afortunada carrera de Geertz al llegar la policía para disolver la pelea de gallos en Bali (Geertz, 1989), en alguna ocasión debí lanzar un afortunado ole, a tiempo. El proceso de aprendizaje fue largo y no siempre fructífero.

anterioridad en la que los asistentes jugaron un papel imprescindible papel catalizador para los intérpretes:

[Diario] "...No había un alma. El aforo estaba desbordado. Anuncia que se dispone a cantar una soleá que dedica a todos sus "paisanos, presentes y no presentes". Tras pronunciarlo, sin terminar su intervención, desde distintos puntos se escuchaban gritos: "Viva Cádiz, viva Cádiz", "Vivas tú y los tuyos", "Olé mi Cai", "Viva Cádiz que es una fábrica de paraos" [risas]" e inmediatamente varios "shhhhhh" logran hacer el silencio. Comienza a cantar en un silencio absoluto. La interpretación pasa por distintos momentos: sube el tono de voz o lo baja con melismas ascendentes y descendentes y nadie dice absolutamente nada hasta termina el melisma. Cuando remata las frases se escuchan de nuevo multitud de "oles" que provienen de diferentes sitios. Una mujer sentada delante de mí se seca las lágrimas..."

Es aquí cuando la noción más divulgada de *público* para referirse a los presentes de esta escena no resulta apropiada. Las connotaciones que pudiera tener como un conjunto de individuos ubicados en posiciones pasivas desviaría la acción necesaria de los comunes canónicos que llevó al intérprete al éxtasis, y que provocó la catarsis colectiva. Una acción que, aunque aparentemente azarosa e inconexa, no sólo es participativa, sino adecuadamente participativa. Además, la propuesta de *común* como posición social y no como sujeto, que de alguna forma homologa a los participantes con los intérpretes, es inferida de nuestra experiencia de campo en el momento en que esta acción es asumida también por los intérpretes de forma intermitente. Mediante este tipo de análisis tratamos de mostrar cómo, de los resortes de la acción (Lahire, 2004), los sujetos se construyen multidimensionalmente al desempeñar, simultáneamente, varias posiciones sociales<sup>103</sup>:

"- [yo] Recuerdo ayer cuando empezasteis la parte que tocasteis a dúo y él empezó a solear que tú le decías "ole ahí" y a mí no me parecía para tanto

- No te entiendo.... ¿Justo al principio?

-Sí, se lo dijiste un par de veces... ¿sois muy colegas? Es que no me pareció que estuviera dándolo todo, la verdad...

-Claro, hombre... lo que pasa es que empezó un poco frío y se lo dije para animarle un poco"

SA (guitarrista flamenco, 33 años. Madrid)

"Por ejemplo, yo el otro día... Si dejo de tocar, no pasa nada, porque llevo un pedazo de cantaor que no pasa nada. Pero si llevo otro tengo que estar siempre tocando, ahí, ayudándole."

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

"Con HP daba gusto cantar... Ese sí que era un guitarrista bueno. Siempre pendiente, siempre tenía preparada una falseta por si te venías abajo. Si fallabas, él entraba como un demonio para cubrirte. Sabías que, si la voz se te quebraba, él tenía un "ole" preparado para echarte p'arriba. Ahora los guitarristas están a otra cosa, venga a dar notas, venga a dar notas..."

RA (cantaor flamenco, 81 años. Cádiz)

Para los comunes canónicos un ole "*a tiempo*" es una victoria. En las representaciones de SA y RA, "*a tiempo*" no significa solamente "*en el tiempo del compás*" –aunque en ocasiones así sucede-. Es representado como el hacerlo en el momento preciso que la situación parece requerir –en realidad, que los presentes requieren en base a esa imagen compartida-, para ayudarse en la interpretación.

<sup>103</sup> La multiposición social es habitual en los tratamientos procesuales no solamente como una pluralidad de sujetos simultáneamente vividos, sino de posiciones que secuencialmente se van ocupando a medida que las demandas lo exigen. Citando a Keil (2001: 262): "los bororo (...) dan a entender de forma inflexible que son papagayos *en el momento actual*, del mismo modo que una oruga declararía ser realmente una mariposa (Levy-Bruhl, 1996)"

SA, un conocido guitarrista del ambiente flamenco de Madrid, hace notar lo necesario de su intervención mientras tocaba su compañero para “animar un poco”. Por otro lado, la representación de RA, canoniza la posición de artista *tocaor* del guitarrista flamenco HP por estar “siempre pendiente”... ¿qué codifican las formas de interpretar? RA aprecia un cambio no sólo en la solidaridad con el cantaor, sino con el referente de la atención: ya no se atiende a un “eso” innombrable que legitima la solidaridad, que hacía que esa unión fuese buena. En la construcción mayoritariamente compartida del *común*, es manifestada su añoranza de la representación de esa figura que ayuda, y lamenta la ausencia de un flamenco acompañante que esté a la altura de un común canónico, y que ha sido sustituido por alguien que parece ahora estar “a otra cosa”. Tras este tipo de sentencias, la representación de la figura de los comunes canónicos es habitualmente empleada para evocar pasados imaginados como mejores que hablan de presentes desvirtuados. La época gloriosa del flamenco es añorada de formas diversas en base a otros códigos, y muchos la evocan a través de la “grandeza”, como un síntoma de la buena salud social “de mi época”. Esta circulación de posiciones sociales o su interpretación simultánea por parte de los intérpretes no tiene, sin embargo, por qué darse pues, dependiendo de los presentes, estas acciones se esperan exclusivamente por parte de los comunes que, como canónicos, posibilitarán la práctica eficaz de la acción interpretativa.

Las construcciones de las interpretaciones musicales de los flamencos, como un ejercicio puesto en práctica mediante formas flamencas *propias*, codifican las cosmovisiones de sus protagonistas en tanto que lo flamenco es estudiado como una cultura musical. Es de nuevo en estas situaciones donde, en la diversidad de representaciones acerca de las implicancias de vivir flamencamente, observamos la diversidad de las culturas flamencas pues, participar, publicita compromisos y lealtades que deben ser atendidos, bien para corresponder las demandas que requieran los vínculos de parentesco, o de proximidad afectiva, o bien como un símbolo de “compañerismo” laboral en representaciones exclusivamente profesionales, y que responden a distintas formas de ser, sentir y de pensar lo flamenco.

*Aficionado* es entonces un término con varias representaciones pero, en el discurso mayoritario común canónico, se le atribuye una posición de interesado por las músicas flamencas, y que frecuenta ambientes declarados formalmente como flamencos; además, puntualmente, se hace responsable de la producción del acto. Algo fundamental para las posiciones canónicas, es que el aficionado reconozca a los flamencos canónicos como tales; y es también por esto por lo que su posición en las celebraciones flamencas es fundamental.

### 5.2.1.2 GUIRIS

De todas las posiciones por llenar de sustancia flamenca, la posición de guiri se atribuye a un sujeto absolutamente vacío, siendo el que ocupa la más baja posición. Así pues, la representación mayoritariamente compartida en la ciudad de Madrid para la posición de alguien que “no entiende”, es la de “*guiri*”; caricatura de un pelele que será la víctima de cuanto timador aparezca. El corolario que se desprende de este escenario es que los *guiris* representarán exclusivamente la también sustancializada atribución de comunes heterodoxos.

Una de las más compartidas representaciones acerca de las interpretaciones de flamencos en la ciudad de Madrid, que comienza a rebatirse por otro creciente discurso, es que “el flamenco es para

los guiris”. Este imaginario se construye mediante una tipificada transacción comercial con actuaciones profesionales, con unas características particulares entre las que no se espera la asistencia de aficionados. La imagen es elaborada mediante un estereotipado cuadro de tablaos que actúa para sujetos ubicados en posiciones completamente rígidos que, por motivos diversos, quedan anonadados por “la fuerza”, “la pasión” o “la sangre caliente” de los flamencos, y por ello se refieren al público como comunes heterodoxos que, “pobrecitos, no entienden las letras”, o que no les interesa realmente porque “vienen a pasarlo bien un rato con un viaje organizado”, o que “vienen a España a por toros, flamenco y paella”. Recordemos las palabras de MRP acerca de los tablaos de Madrid cuando hablaba de los “guiris” como aquellos que “lo que están esperando ver es el gitano con camisa de lunares y de fiesta. No sé por qué, igual es lo que venden fuera, o qué se yo, pero así es...”; un elemento proyectado, en otra mayoritaria representación estereotipada, por la mayoría de instituciones y organismos<sup>104</sup> –profundizaremos en esto en el capítulo siguiente-. Sin embargo, el análisis de nuestros datos de campo nos devuelven realidades bien diferentes. Esa “masa extranjera”, representada de forma homogénea por la mayoría de los discursos, está constituida también por viajeros aficionados que “entienden” y “aman el flamenco”, aunque no siempre canónicamente.

Si antes afirmábamos que los flamencos viven repartidos por el mundo, desde México hasta Japón, no debería resultar extraño que aficiones distintas sean puestas en práctica por múltiples individuos con historias de vida tan dispares como sorprendentes. Bailarines de distintas escuelas de danza, instrumentistas de los géneros más dispares, cantantes líricos y rockeros, licenciados en física o arquitectos apasionados por la música y profesionales de otros órdenes, comparten la afición de formas diversas. La sorpresa de los canónicos más prejuiciosos era patente cuando, tras una actuación, se producían contactos personales que permitían descubrir todas estas historias y que producían un enriquecimiento mutuo en el que, particularmente algunos intérpretes, cuestionaban sus preconociones. Lamentablemente, los prejuicios actúan previamente de forma muy eficaz, impidiendo la creación de estos espacios de encuentro antes y después de las interpretaciones. “Terminada la función, el público se va” y, en tanto que no se produce el contacto, los intérpretes no incorporan en su repertorio nuevas representaciones que aumenten las atribuciones a las posiciones de comunes canónicos; a los asistentes se le seguirá asignando, homogénea y masivamente, la posición de *guiri*. Las representaciones que se apartan de esta consolidada imagen son, precisamente, las de los flamencos que han experimentado vitalmente el conocimiento de esa diversidad en espacios donde sí que se permitía este encuentro; habitualmente, en sus viajes. Así lo relataba un conocido guitarrista flamenco en un momento en que, el grupo de conversación en el que participábamos, compartía experiencias de giras internacionales:

“Oye, ¿y no llego a [ciudad estadounidense] y allí entendía todo el mundo? ¡¡Si allí no había más que gente que hablaba español!! Mucho latino, y eso... colombianos creo, pero oye, ¡que entendían hasta los guiris! Jajajaja... Luego hablamos y resulta que estudiaban flamenco, mira tú, impresionante, de verdad”

RM (Cantaor, 47 años. Madrid)

---

<sup>104</sup> Parecen concordar los discursos oficiales: “los extranjeros se sienten atraídos por el baile, el cante, los cursos y las rutas especializadas en este arte. Muchos turistas vienen a España sólo por asistir a actividades de flamenco: el 23.1% de las personas que volvían para tal fin lo hacían menos de un mes después de su anterior visita, según cita Turespaña”<sup>104</sup>.

“Mira, yo no sé si eso era antes o qué, pero ahora ya no te puedes fiar (...) allí, en medio de la nada, sacan unas guitarras y se ponen a tocar... ¡con todo el pedo! Nosotros sacamos las nuestras y no veas la que se montó... Estábamos a miles de km de aquí y estábamos como aquí: no me podía creer que entendieran de flamenco, oye, pero impresionante, eh!...”

PC (guitarrista flamenco. 46 años. Cádiz)

“Claro que hay afición por allí [se refiere a su experiencia en Japón] ¡y a veces más que aquí! Allí respetan el flamenco mucho más que aquí. Cuidan a sus artistas y se toman todo muy en serio: el público es muy respetuoso... aquí no; hay de todo”

BA (Bailaora. 36 años. Castellón)

La expresión de RM de “¡entendían hasta los guiris!” muestra su sorpresa ante lo no esperado. RM no contempla que, hace muchos años ya, lo flamenco sea una forma de vivir de orden internacional. Tan extraordinario hecho requería de una explicación: es que “estudiaban flamenco”. Desconocemos si los compañeros de fiesta de PC eran *guiris* o no, pero también comparte su sorpresa al descubrir que *otros* entienden de flamenco; incluso parece que llegaron a comunicarse, porque “no veas la que se montó”.

En nuestra experiencia, son muy minoritarias entre los canónicos la imagen de un *público* como común cuando la posición de *guiri* es atribuida a sus integrantes, pero un sector representativo de estos flamencos más “internacionales”, forman un lúcido grupo que convive minoritariamente en la ciudad de Madrid y que construyen un discurso cada vez más numeroso a la hora de tratar este tema. Y esto nos lleva, ahora sí, a las representaciones sobre los públicos.

### 5.2.1.3 PÚBLICOS

Existen diversas representaciones y prácticas entre los comunes acerca del espectáculo y las celebraciones. A su vez, diversas son las representaciones sobre los que presencian las actuaciones en espacios estereotipados. Si bien algunos de los canónicos conocen esa diversidad, tal y como adelantamos, la mayoría de ellos los incluye en una categoría de contacto casual con el flamenco. Este manto con el que se oculta la diversidad de los asistentes a muchas de las interpretaciones profesionales canónicas, invisibiliza otras representaciones y prácticas acerca de los flamencos que tienen los comunes heterodoxizados. Efectivamente, los clientes de los espectáculos de los tablaos son en gran medida extranjeros que viene a pasar unos días a Madrid, enmarcados en un viaje más largo alrededor de Europa, o en una ruta por España. De hecho, los tablaos de la ciudad de Madrid ofrecen paquetes de cena y espectáculo, con descuentos para grupos, en páginas tanto nacionales como internacionales. que incluyen las representaciones de flamencos como “espacios “culturales. Los tablaos forman parte del circuito turístico madrileño y su programación es diariamente recomendada en “guías culturales” como la “Guía del Ocio”, y “Madrid en Vivo”, así como por las “Oficinas de Información Turística” diseminadas por el centro de la ciudad. Las representaciones acerca de los tablaos en la ciudad de Madrid son múltiples, pero la de albergar celebraciones es mayoritariamente compartida. La imagen se ha ido construyendo durante años con todos los detalles exotizantes<sup>105</sup> a la que contribuye eficazmente el hecho de que las licencias hosteleras que regulan

---

<sup>105</sup> El modelo de negocio ha pasado por etapas distintas pero, en relación al papel de los flamencos en las fiestas de ese imaginario compartido de Madrid se sigue engrosando al descubrir que, a principios de los años 40 del siglo pasado, Tomás Pajares, propietario del tablao Villa Rosa, adquirió el palacete Villa Homs y lo convirtió en el Parque Jardín Villa

administrativamente los horarios de apertura de los locales en España, permitan a un “tablao flamenco” abrir hasta las 5:30h de la madrugada; sólo homologable en rango horario a la de “discoteca”. En Madrid, cualquier local de copas, tiene una licencia horaria que le permite abrir hasta las 2:30h ó 3:00h, lo que convierte a céntricos sitios como “El Candela”, o la “taberna de Casa Patas”, en espacios privilegiados para la fiesta de la noche madrileña<sup>106</sup>.

En este contexto, si tablao es representado como una empresa, el público es por muchos representado desfavorablemente como clientes desplazados de sus posiciones de aficionados. El diseño de las interpretaciones va dirigido para un público-*target* que parece crear la demanda del cuadro de tablao en Madrid. Convertido en un escenario para “un tipo” particular de interpretación, parece estar claro lo que allí “vienen a ver”. De hecho, los *guiris* no son “cabales” porque, por venir a entretenerse, el “auténtico” flamenco no parece interesarles, así que, habrá que hacer algo para que se distraigan. Algo imprescindible en la interpretación de tablao es el baile y, en un principio, responde a estas posiciones degradadas:

“Bueno, ya sabes, el baile es fundamental para ellos [los clientes del tablao]... la gente sobre todo quiere ver baile; si no, se aburren. No podemos tenerlos escuchando *soleás* porque no han venido a eso. Para eso ya hemos organizado los ciclos de cante en (...) que, por cierto, está teniendo una acogida muy buena: a ver si te pasas; vente este viernes”

GM (Empresario flamenco, 44 años)

En un principio porque esta posición hoy atribuida al *guiri*, era antes asociada por los presentados como “puristas” a cualquier otro público que deseara ver este tipo de representaciones. Recordamos aquí las ya tratadas discusiones entre los flamencólogos y flamencos acerca del baile en Madrid, donde “se baila hasta el padre nuestro”, aunque los comunes canónicos defendían entonces, frente a un contaminante entretener, el mismo tipo de interpretaciones que los intérpretes canónicos. -el juego de la contaminación de la pureza flamenca con *el intruso*, es algo que trabajaremos en el capítulo 7-. Es el momento de recordar a MRP cuando nos contaba que “lo flamenco todavía está ahí encerrado en ese ámbito del tablao; encasillao. Está bien porque empezó ahí, pero esa imagen turística le perjudica al flamenco. Sobre todo a las cosas nuevas que se están haciendo” y, efectivamente, uno no encuentra cualquier tipo de espectáculo. La oferta mayoritaria pasa por una compartida representación del flamenco “encasillao”, por elaborarse mediante una programación reglada y devaluada por ser la demanda de sujetos ubicados en posiciones desustancializadas. Parece que la honestidad y genuinidad de la actuación de los profesionales que componen el cuadro es sólo apreciada por los *guiris* más agradecidos y que la mayoría, por no ser conscientes de que esto perjudica “las cosas nuevas que se están haciendo”, otorga a los *guiris* la responsabilidad de “perjudicar al flamenco”. Frente a esto, y a pesar de lo que pudiera pensarse, un compartido discurso flamencológico propone que la interpretación profesional ofrecida en un tablao no parece haber sido algo que haya cambiado mucho desde sus inicios madrileños. Por supuesto, este tipo de análisis formalistas evaluados en términos sígnicos, obvian todas las implicancias de las que venimos

---

Rosa que, durante el franquismo, tuvo fama de ser el más selecto cabaret de Madrid. Posteriormente, en 1986, el edificio pasa a ser la sede de la Junta Municipal de Hortaleza. Fuente: <http://revistaplacet.es/villa-rosa-palacete>. Acceso: el 18 de julio de 2017

<sup>106</sup> Hablando de espectáculos flamencos... ¿Cuál es la provincia de España que más licencias de tablao flamenco tiene? Efectivamente, Pontevedra. (De: <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/07/19/espana/1342712694.html>. Acceso: el 18 de julio de 2017)



hablando, pero construyen el relato canónico de lo flamenco pero, en la historia mayoritariamente compartida, el ya denostado café cantante por el conservadurismo moralista de Madrid era el proto-espacio-lúdico en el que acabó convirtiéndose el tablao<sup>107</sup>.

Hoy en día, en Madrid el acceso a estas interpretaciones “no es económicamente asumible” para el público general al que, sin embargo, le gustaría asistir frecuentemente. Estas representaciones acerca del precio de la entrada, salvo un par de excepciones en torno a 40 €, refuerza que los espectáculos están preparados para los *guiris*, lo que consolida intensamente la posición de que *el guiri* dificulta el acceso y trata mal a los flamencos por alimentar este tipo de eventos:

“En Madrid podían pasar más cosas, ¿no? Porque está todo supeditado a los tablaos, y es un circuito que está para el guiri. Yo no puedo pagar 40€ para ver a un grupo de música, y creo que por eso el flamenco no le llega a la gente en general. Si quieres irte al (...) y ver un espectáculo tienes que acoquinar 40€, pero espérate, que en el (...) con cinco mesas como yo digo ya pagan el cuadro. Si le pagan 60€ a cada músico por noche... Sí, ahora están las cosas mal, pero ellos no bajan la entrada. Ganan una pasta... El día que yo pueda monto un tablao, pero pagando bien a los músicos”

SA (Guitarrista, 29 años. Madrid)

“El jazz está muy bien, el pop también, pero ¿en cuántos lugares de Madrid se hace flamenco? Hay varios, pero son sitios de flamencos. Es más fácil aprender jazz que flamenco... La música hay que verla también: no sólo es tocar. Los discos y todo. O tienes algún amigo que te cuela en el tablao, o nada macho, a acoquinar por una entrada, y eso no es fácil: ya sabes lo que cobran.”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

SA menciona la relación asimétrica entre trabajadores y empleadores.

Es habitual encontrar a los mismos intérpretes en los distintos tablaos del centro a lo largo de todo el año, pues van rotando en esos espacios, semanal, o quincenalmente. No es raro que, los nuevos artistas que se incorporan a las representaciones, estén cubriendo puestos de compañeros que “han salido de gira”, o que “les ha salido otro bolo”, o que “está de baja”. Y, para poder acceder a esas vacantes, hay que estar en contacto con los intérpretes: si uno quiere estar en esos escenarios, debe participar del mundillo.

Antes de la crisis económica de 2008, los tablaos eran representados como espacios para iniciarse profesionalmente, pues allí “actuaban los flamencos que se estaban profesionalizando”. Pero, con los recortes de las subvenciones que sostenían muchos proyectos canónicos de giras nacionales e internacionales, que les habían permitido expandirse a teatros y otros espacios no canonizados, “los grandes artistas volvieron” a los espacios de donde salieron. Cualquier visitante que hubiera tenido la posibilidad de acceder a estos espacios mientras duró nuestra investigación, habría presenciado interpretaciones de reconocidos canónicos que fueron en su día, y que hoy vuelven a ir, “en plan estrella”. En una suerte de réplica de movimientos macro, la *clase media* de los flamencos

---

<sup>107</sup> Se remonta a finales del XIX donde “el principal elemento escénico donde se manifiesta el flamenco es el café cantante, en paralelismo, en menor grado, con el teatro; escenario que con el paso del tiempo, y ante necesidades más imperiosas y comerciales, terminará imponiéndose, para en épocas posteriores ir ganando otros grandes espacios escénicos, como fueron las plazas de toros en la época de la Ópera Flamenca y los Festivales al aire libre y los polideportivos en tiempos más recientes (...) El espectáculo se desarrollaba en un salón, normalmente amplio, decorado con espejos, carteles de toros y grabados. En la sala se alzaba un escenario de madera llamado *tablado*, donde actuaban los artistas en una línea muy parecida a como se ha presentado el flamenco en los tablaos turísticos de nuestra época” (Blas Vega, 2014:15-16)

profesionales también se ha ido desplazando a otros espacios; muchos de ellos no canonizados, o en proceso de serlo.

Estos escenarios canónicos privilegiados, comparten la prohibición de “dar palmas” durante la representación. Es explicitada por carteles indicadores en las paredes y justificada por motivos diversos: es para “no desconcentrar a los músicos”, “para no molestar”, es “porque no entienden”, “porque algunos van muy borrachos”, etc. Este denominador común, de diversas formas representado, es un elemento que caracteriza de nuevo al *guiri* como un común heterodoxo al que hay que tener bajo vigilancia porque “no entiende”. Pero, frente a esta canonización de los comunes, destacan otras formas de participar, pues algunos *guiris* se animan a dar palmas durante la representación de algunos espectáculos siguiendo otros códigos. En alguna ocasión, cuando les han llamado la atención, la réplica al reproche era argumentada: “es un espectáculo por el que hemos pagado... ¿por qué no podemos?”. La respuesta que justifica la intervención es sostenida sin embargo por sentencias razonables; habitualmente, porque “están borrachos”. En ese caso era cierto, pero ni más ni menos que otros que fueron tratados como comunes canónicos a pesar de que, en más de una ocasión, no *respetaron*. En particular, era habitual el participar con tonos evaluados como “excesivamente altos” en ruedas de cante en la post-actuación; utilizar banquetas o mesas para enriquecer la percusión “y acabar montando un solo que te pasas” o, simplemente, representar negativamente el participar alcoholizado sin que por ello se ubicara al sujeto en una posición de *no entender* y, en estos casos, no tenían que demostrar que no eran heterodoxos. Por el contrario, eran canónicos que “bueno, ya sabes... no está pasando por un buen momento” o “es que ayer estaban celebrando un cumpleaños”, o por motivos tan clarificadores como que “el Madrid ganó la liga”. Una noche en particular, muchos de los asistentes a una serie de interpretaciones eran alumnos de la universidad de Berklee, el centro superior de formación de músicos profesionales más importante del mundo. Su preparación musical no parecía otorgarles las claves para acertar dar palmas “al compás”. A pesar de la errática tamborrada, nadie intervino para pararlos.

Queremos dejar constancia de que el resto de flamencos que hemos agrupado en los comunes con los que hemos compartido, y que no hemos tratado hasta ahora, se preocupan realmente por sus clientes. En el caso de los hosteleros, GM, por ejemplo, se ha mostrado siempre interesado y respetuoso con todo el mundo. Es un hostelero “muy flamenco”, con formación superior en otra disciplina, y que tuvo que unirse a este circuito del flamenco por el fracaso de otros negocios tras la crisis económica del 2008; tras realizar un máster en gestión empresarial, se hizo cargo de un tablao. El caso de GM no es una excepción. Por sorprendente que parezca, es enorme la diversidad de historias de vida alrededor del negocio del flamenco. Entre los que en un momento se acercaron a un mundo nuevo para incorporarlo como propio, y los que dicen llevar en el flamenco toda la vida, caben una infinidad de interesantes historias de vida. En otra ocasión, en otro lugar de Madrid, con otro empresario:

“Yo llegué a España con la idea de montar un teatro; a mí lo que me gusta es el teatro. Pero en poco tiempo, vi que daba más dinero el bar del teatro que las entradas... Con el paso del tiempo pillé [tablao] a medias con [empresario flamenco] -ese que estaba en la calle [centro de Madrid]- porque nos pareció un buen negocio. Allí venía todo el mundo, ¿sabes?, no sólo los *guiris*... De aquella venían por allí todos los flamencos de la zona, yo qué sé, hasta los Carmona... había mucho ambiente”.

TG (Empresario de flamenco, 51 años. Argentina)

“Bueno, yo me dedico a esto por una casualidad. Fueron las circunstancias las que hicieron que decidiera ponerme al frente de esto... Fue en el momento en que el anterior dueño se jubilaba, y hubo que elegir a alguien que continuara. Yo de aquella era [cargo representativo en el mundo del flamenco canónico] y bueno, aquí estoy... hasta hoy”

SJJ (Empresario flamenco, 48 años. Santander)

Tras la crisis de 2008, muchos espacios se han reinventado y reconvertido en espacios de actuación con diversas propuestas que no contemplan ni la contratación de intérpretes canónicos, ni el formato en el que se plantean las representaciones de tablao. Si los madrileños parecen apostar por ciertas dinámicas empresariales para otros públicos, estas situaciones cambian la vida de los intérpretes que se comunican y ayudan entre ellos para mejorar sus situaciones<sup>108</sup>. En una de las clases de cante, se produjo un encuentro entre dos compañeros:

“-Hombreeeee, ¿qué tal? ¿Y tú qué haces por aquí?”

-Pues mira, que me he subido a Madrid. Llevaba ya un tiempo por Sevilla y la cosa está muy muerta.

Me he venido porque parece que por aquí se está moviendo más la cosa, ¿no?

-Hombre, se van haciendo cosillas, ahora hay más sitios”

No queremos dejar de mencionar aquí la diversidad de prácticas artísticas alejadas de la interpretación representadas como heterodoxas, y que se producen en Madrid gracias a comunes heterodoxos que las promueven y apoyan: que cosen de formas distintas telas diferentes a las habituales, que diseñan zapatos no canónicos o instrumentos musicales heterodoxos, y que frecuentan otros lugares no canonizados donde disfrutan de sus vidas flamencas. Son otras formas de vivir que, en base a otras culturas, construyen sus propias representaciones no compartidas por otras mayorías y que, aunque a veces comparten espacio, tienen sus propios circuitos. Como se refería una joven diseñadora un día a un canonizadísimo lugar, “¡Bufl!, qué va, yo paso de ir por allí: ¡pero si eso es todo lo rancio del flamenco! Están pasados de moda. Además, yo no como carne, como que a mí el jamón...así que, ¡figúrate tú!”

### 5.2.2 EL MUNDILLO

La socialización de los flamencos tiene lugar en múltiples espacios. Sus relaciones establecen normas y construyen un contexto con lógicas propias al que nuestros informantes se refieren como “*el*

---

<sup>108</sup> Ya hemos tratado cómo el desplazamiento de flamencos entre ciudades es un pilar de la historia oficial del flamenco. Personalizada en figuras canónicas, los estudiosos siguen sus pasos, y los de su camarilla, para ir construyendo ese imaginario canónico que todos asumimos como el único. En el discurso oficial, estos movimientos marcan hitos que clasifican las épocas que resultan trascendentes, en tanto que suponen cambios reseñables:

“Este movimiento provocó (a finales de siglo XIX) un éxodo artístico coincidente con la crisis de los cafés sevillanos, que ya no tenían el esplendor de los días de Burrero y de Silverio. También desaparecieron muchos cafés del resto de Andalucía.” (Blas Vega, 2006; 124)

Atendiendo a otros registros bibliográficos, se va elaborando la historia oficial del flamenco en Madrid, bebiendo de diversas fuentes:

“En 1863 se publica en Madrid la novela “Madrid de noche” (de Alfonso García Tejero), posiblemente la primera novela de tema flamenco (...) donde no faltan los bailes y se citan las playeritas, rondeñas, fandangos, soledad, polo y granadinas”, así como a diversos *flamencos* contemporáneos célebres como “el Fillo”, “Silverio”, “Juan de Dios” (Espada), “el Granadino”, “Mateo”, “Paquirri”, “Villegas”, “Borrego”, y otros que han sido las delicias en las veladas y fiestas populares de Madrid y de otras bulliciosas ciudades<sup>108</sup>” (Blas Vega, 2006; 101).

*mundillo*”, y que tratamos aquí como un espacio de socialización privilegiado de orden fundamentalmente simbólico, que es construido entre todos y para todos. El mundillo no es entonces el conjunto de espacios por donde circulan los flamencos -representados o no como lugares-, sino las representaciones de una red convivencial construida en base a las formas culturales compartidas, que hacen crecer y complejizan a medida que participan en la vida pública. Analíticamente, está constituido por las relaciones entre el conjunto de posiciones que ocupan aquellos que completan el grupo convivencial, pero también por los que cohabitan circunstancialmente y dan sentido eficaz a la práctica, así como los personajes nuevos que se van incorporando a sus vidas por temas profesionales, afectivos, religiosos, lúdicos o por todas a la vez, pues todos funcionan, todos actúan, todos se contemplan. En definitiva, son las relaciones con aquellos que acompañan y comparten en su sentido más amplio, tanto presentes como ausentes, y que construyen las culturas públicas de los flamencos. Esta malla de recursos convivenciales tejida con amistades y compañerismos actúa experiencialmente como una suerte de capital social distribuido biográficamente que, construida y gestionada con el repertorio de disposiciones vitales, operará como un verdadero colchón existencial que se activará y desactivará a petición del agente.

Pasamos a revisar entonces las distintas formas de representarlo, practicarlo, constituirlo, evocarlo, y ampliarlo, con el análisis de las distintas formas de incorporarse a la vida pública, una vez más, desde posiciones atribuidas y apropiadas.

## DE ESTAR PARTICIPANDO A PARTICIPAR ESTANDO

Además del papel descrito para los participantes de las distintas escuelas y para los parientes como grupos convivenciales mediante los que incorporar las culturas flamencas al repertorio vital, otra práctica que reconocemos como habitual es el hecho de compartir espacios con flamencos. Las habituales interpretaciones de la mano de los presentes o a través de escuchas de los repertorios de *otros* flamencos, son empleadas para construir imágenes de espacios de inspiración. Antes del uso de la red como medio de difusión, las músicas y danzas de los flamencos se divulgaban, primeramente, con acciones presenciales y sus narraciones; con posterioridad, hicieron su trabajo las radios y la televisión. Presentes en todos los periodos, las grabaciones fonográficas se encargaban de registrar las distintas composiciones y ejecuciones de los intérpretes, completando su documentación mediante fotografías.

La referencia a ciertas grabaciones es una constante vehicular del aprendizaje. Se comparten particulares apreciaciones al respecto y se invita a la escucha de ejecuciones concretas para incorporar determinados recursos estilísticos de formas apropiadas pues, su uso particular, determinará que las músicas producidas sean reconocidas como flamencas. En concreto en el cante, la apropiada puesta en práctica de los melismas es uno de los detalles elegidos por los canónicos para que “suenen flamenco”:

“...Y es así, ¿véis? [canta *plano*; sin matices] Si uno lo canta así, no suena igual que si uno lo canta así [canta con subidas y bajadas tonales a la vez que mueve la mano hacia arriba y hacia abajo o hace círculos con el dedo que acompañan el son de la interpretación]. Son estos melismas lo que le da ese sonido al cante flamenco más puro. Otro día veremos otras formas de cantar, pero para ésta iremos por aquí. Podéis escuchar la *cadencia andaluza* en “Mundo y formas del flamenco” para compararlas con otras”

JF (Profesor de cante, 49 años. Oviedo)

Mientras se instruye sobre cómo hacer se transmite también la idea de que no todos tienen las mismas facultades para crear. Los que sí que parecen tenerla, habitualmente los artistas mayoritariamente reconocidos, transforman y actualizan sus interpretaciones, resignifican las representaciones y prácticas de las formas culturales, y tienen el reconocimiento para convertir los desustancializados “cantes chicos” en solemnes; si la transformación no es absolutamente reconocida, al menos sí su dignificación. Estos reconocimientos son organizados y respaldados por los técnicos, y es habitual encontrárselos en las historias de flamenco, en relatos periodísticos o, en claves más técnicas, en discursos flamencológicos<sup>109</sup>. Antonio Mairena y “el mairenismo”, Antonio Chacón, Niña de la Puebla, Antonio Gades, Pilar López, Carmen Linares, Manolo Caracol, la Niña de los Peines, Ramón Montoya, Paco de Lucía, Carmen Amaya... Son numerosos los debates flamencológicos acerca de las escuelas asociadas a estos flamencos, y se han invertido largos tiempos de discusiones y corrido ríos de tinta al respecto<sup>110</sup> porque “la verdad no existe”:

“Ahora se investiga de otra manera. Antes se decía una cosa y se creía sin más: los gitanos en Triana a las 4 de la mañana se juntaban para elevar las tonadas al cielo... ¡pero qué dices! ¿Cómo puedes creer que eso es cierto? Yo he atacado todo eso y me he visto como el malo de la película, el malo del mairenismo... Yo era un enamorado de Antonio Mairena total, de su cante, desde la cuna lo escuchaba. Eso es lo que dice el manierismo, y yo soy un gran mainerista, pero joder uno no tiene que creerse todas las cosas, tiene que pensar. Es importante tener una opinión y una posición personal porque claro, la verdad no existe”

GMJ (Flamencólogo, 56 años. Madrid)

Conocer las prácticas de los canónicos construye el imaginario que otorga un repertorio temático y técnico con el que se construye la cultura pública que opera a la hora de convivir, y diversas son las fuentes de las que beber:

“(...) Así que, aunque el microsurco es carísimo y tú aun no lo puedes comprar, lo puede comprar el de la taberna y escucharlo, y por eso se puede crear el concurso de Córdoba, donde te piden que cantes esto y esto y esto, ¿y dónde lo aprendes si eso ya no lo canta nadie?, en la Antología de Hispavox. Todos los que se presentan al concurso son seguidores de Hispavox; el resto son seguidores de MP y todo eso...”

GMJ (Flamencólogo. 56 años. Madrid)

---

<sup>109</sup> Antonio Chacón es un artista representado habitualmente como denso con la capacidad de canonizar formas. El discurso periodístico flamencológico construye el canon con lo que considera una revitalización de “los caracoles” cuando comenzó a cantarlos, por ser antes de su intervención un cante representado como menor y un cante *típico* de Madrid. Se refieren a él en estos términos: “A Chacón le pareció que los caracoles era un cante chico y lo arregló, poniéndole en la primera parte entonaciones de romera, y añadiéndole detalles musicales y partes de otras cantiñas, pausando su ritmo e imprimiéndole grandilocuencia, dejándolo así como cante para escuchar. Coincidiendo con su etapa madrileña comenzó a cantarlos (...) madrileñizó algunas de las coplas originales, aclimatándolas hasta tal punto que muchos consideran los caracoles como un cante madrileño (...) Como baile, se atribuye su creación al madrileño Joaquín el Feo. También lo bailó Antonio el de Bilbao y modernamente lo recreó Pilar López, escenificándolo con el título *Madrid Flamenco*” (Blas Vega, 2006; 136-7).

<sup>110</sup> Conscientes de los enfrentamientos al respecto, y por no ser el objeto de nuestro trabajo, no citaremos o trabajaremos, sino con aquellos artistas que nuestros informantes citen o reconocen. En el discurso canónicos, estos artistas son ejemplos a seguir, no ausentes de debate entre las distintas escuelas, de los que, en un común denominador, se ensalza su resignificación de las formas flamencas, personificada en su capacidad creadora y transformadora.

GMJ se narra la serie de hitos con los que construye la historia canónica de lo flamenco; piezas fundamentales del relato técnico<sup>111</sup> que, para cierto sector, parece imprescindible conocer. Para muchos de los canónicos, la “Antología de Hispavox” es una referencia histórica acorde a los intereses de la época en la que se produjo<sup>112</sup> y, como tal referente, es tratada por él como una especie de libro sagrado en el que leer el verdadero flamenco. Así pues, para incorporarlo, “¿dónde lo aprendes si eso no lo canta nadie?” escuchando antiguas grabaciones. Pero no todas y, ni mucho menos, de cualquier forma. En una suerte de hermenéutica sonora, muchos se presentarán como exégetas de lo flamenco para ubicar en posiciones heterodoxas a aquellos que reproduzcan inapropiadamente estos mantras, o que saquen desviadas conclusiones del canon sensible y, para ello, estarán particularmente atentos pues escuchar es una acción que se realiza en sitios distintos y de distintas formas, tanto activas como pasivas. Entre esos sitios están, además de los tablaos y las peñas, los locales de copas, las plazas públicas, calles, bancos en los parques, mercadillos, etc. Recordamos la escena en la que LA, el aficionado valenciano, indicaba una noche a un joven cantaor que quería “hacerlo bien” los pasos a seguir aconsejándole que, “si quieres aprender a cantar escúchate a Antonio Mairena o a Pepe Marchena, ... Pero no escuches a Camarón”

AL forma parte del grupo convivencial procesualista en el que, a ser canónico, se aprende y, el “querer hacerlo bien” del chico es toda una declaración de principios. Con esa actitud, la respuesta inmediata de AL es la de aprender de aquellos a los que en su grupo convivencial se le otorgan posiciones canónicas, pero también la de evitar los deslices de otros. Nos preguntamos si el seguir acertadamente los caminos de la canonización le permitirá al joven cantaor pasar a ser un miembro legítimo de una nueva categoría. Una posición que adquiere relevancia frente a todos los demás que no han experimentado esa suerte de rito de paso o que, en algún momento, pudieron desviarse del camino para alcanzarlo... ¿Qué está representando Camarón porque “hacía lo que quería”?

El joven cantaor ocupa una posición iniciática. Las carreras vitales de los flamencos no son una elección individual guiada exclusivamente por criterios propios, pues están sutilmente sujetas a elementos instructores que son establecidos y administrados por los representados como principales participantes de los distintos sectores implicados; y no sólo nos referimos aquí a la interpretación, sino a todo lo que rodea a la posibilidad de relacionarse con las músicas y las danzas en la vida social. Son quizás más fáciles de advertir cuando alguien quiere trabajar de intérprete, pues el seguir estos caminos se visibiliza explícitamente:

---

<sup>111</sup> El “peso de la Historia” orteguiano, es altamente operativo en este tipo de representaciones, y muchos de los argumentos para legitimar acciones o posiciones ante *otras* historias, pasan por desplegar toda la genealogía que los estudiosos han investigado, y que implican diversas representaciones acerca de Madrid, así como su relación con las grandes *industrias culturales*; por lo visto, han sido testigos del enorme elenco de canónicos que han pasado por Madrid. En tanto que estas narrativas se organizan en base a las distintas representaciones acerca de la ciudad de Madrid, las estudiaremos en profundidad en el próximo epígrafe.

<sup>112</sup> Entre ellas, se hacen continuas referencias a una de las parejas de referencia para cierto sector de los canónicos de Madrid: la formada por Antonio Chacón y el guitarrista Ramón Montoya –desde 1913 a 1929, cuya relación musical quedó grabada en catorce discos dobles.

Respecto a la producción musical de dichas grabaciones, en la ciudad de Madrid han existido los mejores estudios de grabación de España. Por un lado, se concentraba la plataforma tecnológica que permitía el proceso de grabación y, por otro, el equipo humano que manejaba esos equipos que hicieron posibles muchas de las producciones citadas. Si bien es cierto, con los avances tecnológicos de los últimos años, y sus usos innovadores, este sector ha experimentado un extraordinario cambio que ha conseguido descentralizar y desestructurar esta industria, transformándola profundamente. Pero, hasta entonces, Madrid aparece como referencia discográfica en el grueso del repertorio musical fonográfico hecho en España en el que, por supuesto, las diversamente consideradas músicas flamencas están incluidas.

“¿VD...? No, todavía no está preparado. Está tocando bien y cada vez tiene más actuaciones pero le falta una obra. Lo que le falta es un disco. Grabar un buen disco y presentarlo y tener una gira. Es demasiado joven para darle a él solo una semana para actuar...”

MG (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

“Lo primero que tiene que tener un artista para considerarse artista es un disco. Bueno, ¡lo primero que tiene que hacer es tocar bien! Jajajaja... pero tiene que tener un disco porque si yo voy a un ayuntamiento y quiero que lo contraten qué les cuento, ¿eh? ¿Que lo contraten porque es muy guapo? (...) Eso de las visitas de internet es un cuento: nadie se cree nada. Aquí lo que vale es lo de siempre: los discos y las giras. Ahí no engañas a nadie...”

QP (Representante de artistas, 46 años)

Si bien estos discursos son compartidos por muchos de los promotores que rodean a los intérpretes, vivimos un momento histórico en el que estas lógicas están en profunda transformación. La desaparición de la industria discográfica tal y como la conocimos en el siglo pasado, y el uso distinto de otros medios de difusión, no sólo ha afectado a la grabación de discos como antes nos referíamos, sino que toda la cuestión audiovisual se ha visto sacudida con todas las dimensiones con las que se construye; representación de artes escénicas incluida. Estos cambios inminentes suscitan reacciones diversas al tener que “decidir un camino u otro” de posibilidades que los antiguos canonizados no tuvieron que plantearse. La época actual parece ser de mayor incertidumbre en lo que se refiere a seguir el camino correcto, pues participan de las representaciones acerca de “un incierto futuro” y, por ello, podemos encontrarnos en la misma conversación una propuesta y la contraria, y ambos discursos son, por el momento, no completamente descartables:

“¿Grabar un disco? Qué va... ¿para qué? Ya nadie escucha discos. Lo que se hace ahora es grabar canciones y subirlas al *youtube*. La industria se mueve más por el número de visitas de un vídeo, o los me gustas del *facebook*, que porque tengas tantos discos; eso era antes. Además, grabar en estudios es carísimo. Yo grabo en mi casa y suena de puta madre”

VC (Músico, 21 años. Madrid)

Además de escuchar, otra de las escolarizaciones comunes no formalizadas es representada como “estar todo el día de fiesta”. En nuestra experiencia de campo, cualquier espacio era apto para arrancarse a cantar y bailar: cerrado o al aire libre, de día y de noche, con drogas y sin ellas; el cantar y el tocar eran acciones omnipresentes. Cuando eran varios los grupos que compartían el mismo espacio, el -metafórico- choque cultural de la convivencia era evidenciado inmediatamente con malas caras, comentarios diversos, advertencias, y hasta amenazas. En otras ocasiones, los grupos se reacomodaban cuando había “espacio suficiente para todos”; entendemos que, al tocar y cantar habitualmente, el volumen de varias músicas a la vez podría resultar constitutivamente molesto. Pero estos choques no tienen lugar de forma exclusiva en persona, pues las diversas formas de vivir dejan rastros en forma de estelas de fama que se entrecruzan en el tejido de los *mundillos*. Así pues, se hace necesario un recorrido diacrónico sobre estos fenómenos para estar en disposición de describir los procesos de construcción de los relatos de vida tanto en la presencia como en la ausencia de los que componen, representan y practican los particulares *mundillos*. Uno de los puntos de mayor desencuentro está relacionado en cómo se desarrollan las dinámicas interpretativas de los espacios públicos, en los que los músicos que participan deben tener entre sus cualidades la valía para estar a la altura del momento sin, aparentemente, haber ensayado previamente. Esto se hace posible

cuando los intérpretes conocen las normas para ejecutar, canónicamente, un repertorio de flamenco formalizado del que se conocen, por tanto, “el cante” y “el compás”. Este repertorio tiene esquemas que se repiten de formas características y reconocibles para ellos, pues cada uno de los integrantes de la interpretación pone en práctica diversas técnicas para identificar lo que están tocando; bien mediante elementos armónicos, o bien mediante elementos rítmicos:

“Él es gitano y es el maestro de todos; entonces, todos los guitarristas tocan sus falsetas, las de Paco de Lucía y las tuyas que componen. Cuando se suben a un escenario y no ha habido ensayo, que es la mayoría de las veces, porque en un tablao nunca se ensaya, hay que subirse... Además, aquí no hay cejilla...”

IF (Músico flamenco, 33 años. Madrid)

“Escuchar todas las noches durante una semana a un cantaor que canta una letra y no otra... ese recurso que es muy importante en el flamenco se aprende en el tablao; ahí lo siento. Sabes cómo empieza, pero sólo a veces cómo termina... -¿Qué hacemos? Una bulería, empezamos así con esta entrada y tira... Muchas veces no ensayamos. Con el baile yo sí que lo hacía, con mis temas y eso, pero con otras no. Una soleá tiene una estructura que hay que saberse; una alegría, que tiene su escobilla, su silencio... cosas que yo no sabía porque nadie me las dijo. Aunque te las enseñen después tienes que tocar, tío; ahí se aprende”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Si bien MRP propone que el espacio donde uno se profesionaliza “es en el tablao”, pero es consciente de que este espacio no es el único donde esos saberes se incorporan, aunque no comparte otras formas de hacerlo. MRP es un flamenco con familia flamenca y, como tantos otros, ha aprendido esos rudimentos a lo largo de toda su vida, y comparte que la interpretación colectiva debe tener unos acuerdos mínimos que van más allá de conocer sus códigos normativos, y lo ilustra al hacer referencia a un chiste que se cuenta entre músicos, y que compara estos momentos de pseudo-improvisación con el desastre de una tormenta tropical: “sabes cómo empieza, pero sólo a veces cómo termina...”. La práctica, y los distintos lugares donde se lleva a efecto, así como lo permitido para cada intérprete es un tema que continuamente surge en las entrevistas:

“Vale, el espectáculo es tuyo, pero cuando tú me llamas a mí, es porque yo tengo un nivel y lo que yo sé de mi instrumento no lo sabes tú, ¿no?... Bueno, puede ser que sí, pero este que te digo no es el caso, y me da opción a que aporte cosas. Hay muy buen rollo y esto es lo que yo anhelo en Madrid. Esto en Madrid no pasa. La gente, si ensaya, llega una hora tarde. Llegan, empiezan a tocar y venga, esto está ya visto. ¡Pero cómo que está visto! Y te sueltan un “Me voy que me espera mi mujer”...pero... ¿cómo que te vas??”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

Estas distintas formas de vivir distintas crean conflictos en la convivencia y son condicionantes en tanto que son empleados por los flamencos para construir *mundillos* diferentes. El no compartir los códigos de la puesta en práctica y, al no cumplirse por ello las expectativas recíprocas, unos heterodoxizan como “informales” o “poco profesionales” a aquellos que consideran innecesario ensayar porque el “flamenco se lleva o no se lleva”. Aunque hacemos notar que esto no es del todo cierto, y el problema que aquí se plantea es más complejo pues, el hecho de que los discursos esencialistas efectivamente compartan estas representaciones, esto no lleva automáticamente a que no ensayen. Si los protagonistas de las escenas anteriores, comparten



habitualmente espacios y grupos convivenciales... ¿por qué sus aproximaciones son tan diferentes? El conflicto surge más bien por la mutua atribución prejuiciosa de posiciones heterodoxizadas antes de entrar en contacto, y se cubre con el manto de la cultura conflictos de orden convivencial que llevan al reagrupamiento de los sujetos, y al a construcción de mundillos distintos para cada uno de ellos.

Algo que consideramos fundamental y que no se menciona de las profesionalizaciones heterodoxizadas por “estar todo el día de fiesta”, es que transcurren con la ausencia de muchos de los sujetos canónicos de sus grupos convivenciales. Este elemento, común en muy diversas situaciones, hace que todos estos espacios sean representados como lugares inapropiados para hacerse flamenco pues, mediante los mecanismos que ponían bajo sospecha a los flamencos que se formaban en espacios sin don, nadie parece tener recursos culturales para aprobar la legitimidad de sus formas de hacer y canonizar su figura:

“Claro que en México hay flamencos... Está toda la escuela de los [familia flamenca]. Se fueron allí hace muchos años, ¡buf!, no sabría decirte ahora, unos 60 años, así que, fíjate. [intérprete] se instaló allí tras una de sus giras internacionales, montó una escuela y, desde entonces... Ya ves. Claro que hay tradición allí”

GM (Empresario flamenco. 44 años. Madrid)

Es pertinente traer de nuevo a colación los casos de AK<sup>113</sup> y LK que, habiendo llevado a cabo ambas, procesos de aprendizaje en México, son representadas como flamencas de formas muy diferentes. Es asumido que AK se ha hecho flamenca en compañía de un grupo de parentesco vigilado por su linaje, en los términos tratados anteriormente. Por el contrario, los espacios de aprendizaje de LK, al margen de estos grupos, no son evaluados favorablemente como canónicos; a pesar de haber estudiado con una reconocidísima flamenca, no sólo en México, sino también en diversos lugares de España y de los Estados Unidos. Pero las construcciones meritocráticas y los prejuicios no se llevan bien.

Las posiciones atribuidas a AK se basan en el respaldo de su grupo convivencial que la representa como una magnífica intérprete con una brillante carrera, pero siempre ha estado fuera de la sospecha heterodoxa tanto por una adecuada gestión de su relación parental, como por seguir favorablemente los pasos de la canonización grupal. Esto permite a AK construir un *mundillo* muy diferente al de LK que, por el contrario, es todavía una artista heterodoxa. Al carecer de linaje, y de prácticas no canonizadas -“hace cosas raras”-, la profesionalización es el único camino que se le concedería para su canonización, pero no se le reconoce una profesionalización canónica en tanto que la mayoría de su formación ha sido practicada “por ahí”, con la supervisión de alguien en posiciones de reconocimiento tan sólo para un grupo minoritario.

En la línea en la que hemos trabajado las representaciones canónicas del *mundillo*, nos referimos aquí a otro tipo de representaciones del espacio social y simbólico de los flamencos que serán también empleados para la construcción de *mundillos* distintos, y que están relacionas con la adecuación de las diversas prácticas flamencas en función de las representaciones del espacio como *lugar*, así como con las diversas construcciones del tiempo.

---

<sup>113</sup> Llamaremos AK a la intérprete que era presentada mediante su linaje en el pasaje extensamente relatado anteriormente en el que todos los asistentes parecían compartir la misma representación.

Hacemos notar aquí que esto es, precisamente, lo que hace que el hecho de moverse en lo representado como un espacio con un supuesto característico ambiente estereotipado como “el mundillo”, no otorga en absoluto mediante atribuidas propiedades ambientalistas similares formas de practicar y representar lo flamenco aquellos que lo componen. Los intérpretes y sus comunes, a los que se atribuyen esas posiciones, presentan muy distintas formas de imaginar, concebir, aproximarse, y gestionar sus interpretaciones y, en particular, su relación con el oficio. A pesar de compartir espacio, sus mundillos pueden diferir de los de otros cohabitantes, pues se tejen unidos los que comparten biográficas experiencias en los que se juega el reconocimiento de ciertos intérpretes y el desprestigio de otros, por la forma de compartir e intercambiar información que pueda facilitar la vida a los que se conocen porque “el mundo del flamenco en Madrid es un mundo muy pequeño”, o en los que se relacionan de formas más o menos afines por las responsabilidades vitales y las distintas gestiones de la carrera profesional mediante ensayos y otros hábitos. Los que a la hora de interpretar comparten una imagen de participación necesaria porque “¿dónde si no vas a aprender?, ¿en las clases?”, consideran que es imprescindible forjarse en diferentes espacios, y así lo hacen noche y día en distintos grados, conscientes de que “esto no se aprende en las clases”. Son espacios que algunos intérpretes no frecuentan porque son representados como “innecesarios”, “pasados de moda”, o que “no (me) aporta nada”, porque “el ambiente no les gusta”, porque “no estoy interesado en el mundo de la profesionalización”, porque “allí no hay flamenco”. Así representados, estos lugares no parecen ser útiles para formar parte de ningún círculo de reciprocidad, y estos sujetos participan de otros espacios para vivir flamencamente; acción que amplía el mundillo y apartándose de la presencia de canónicos:

“El flamenco en Madrid es una forma de vida. En otros laos también, pero aquí todo. Todo lo que hace alguien está muy relacionado con el flamenco. Para ensayar, o la gente con la que quedas para tomar algo, pues es del mundillo. Normal, ¿no? Pues la gente vive aquí, y aquí se hacen también los grupos”  
VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

“Mira, yo es que prefiero dedicarme a lo mío. Ensayo mucho, bailo mucho, y si quiero estar bien físicamente al día siguiente no me puedo ir por ahí todo el día. Tengo que cuidarme, ¿sabes? Esto es muy duro. Si me acuesto tarde y encima vete a saber cómo, al día siguiente no rindo.”  
AA (Bailaora, 28 años. Zamora)

“En el mundillo siempre soy “la ex de” y estoy un poco harta. Esto es muy atosigante. Aunque Madrid parezca muy grande, este mundillo es muy pequeño, eh, no te vayas a creer.”  
BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

“¿Flamenco esos? No hombre, esos son vendedores ambulantes. A veces cantan y bailan, pero lo hacen como quieren. No hombre no, eso ni es flamenco ni es ná. Eso son cuatro gitanos bailando y cantando”  
TA (Aficionado, 38 años. Huelva)

Son representaciones bien diversas las que se tienen sobre el mundillo flamenco de Madrid. Para VD, el mundillo es su forma de relacionarse personal y laboralmente y, por tanto, su forma de vivir y hacerse intérprete profesional. Sin embargo, tal y como lo representa AA, *estar* en el mundillo demanda un tiempo que no todos le quieren dedicar. Frente a las representaciones de oportunidad laboral, en su caso, participar del mundillo parece ser una acción de desequilibrada reciprocidad que no le compensa, y considera que no le ofrece nada que empuje su “dura” carrera como flamenca

profesional. Cuando uno vive en *el mundillo*, es inevitable que a lo largo del día sea frecuente la presencia de comida y bebida, y esta es la combinación perfecta para caricaturizar un espacio lúdico lleno de flamencos que parecen “estar siempre de fiesta”:

“Los músicos de CD cobran 1500€ por actuación... Es que se ha movido por rollo estrella. Los músicos son muy amigos míos y van mucho a fiestas privadas de gente que tiene mucha mucha pasta, y así pueden vivir como viven... Mucha fiesta, tío; mucha fiesta”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

“Dentro del parque éste del que te hablé antes (...) era muy chulo porque había muchas fiestas de artistas. Éramos sólo nosotros; todos españoles. Entre la gente que éramos y sus hijos éramos unas 80 personas siempre, y ya sabes, en esos ambientes...”

BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

Por diversos motivos, personales y/o laborales, las vidas de los heterodoxos pasan por no participar del mundillo de los canónicos, y serán por ello representados favorable o negativamente. Algunos han preferido “no sigo bailando porque no hay forma de tener una vida normal, pero por las giras, eh!, yo sigo saliendo con los míos”. Sin embargo, eran en otra ocasión temas relacionados con las condiciones de trabajo los motivos para abandonar estos círculos: “las condiciones laborales son lamentables: es pura explotación. Ahora doy clases y me va mucho mejor. Hace tiempo ya que no voy por allí”.

Otra representación común de la heterodoxia del mundillo canónico totalizante está particularmente connotada por los vínculos con lo representado con posiciones de marginalidad, y/o de exclusión social, tintadas por el consumo drogas duras y que se criminalizan particularmente. Pero la construcción elaborada con el consumo de todo tipo de sustancias no sólo se reserva a sujetos marginales: es generalizada. Con las drogas de por medio, los papeles canónicos y heterodoxos se mezclan aquí en función de las prácticas y del contexto al tener una fuerte dependencia de los presentes. También en las fiestas no del todo blanqueadas se repite el mantra de que “el auténtico flamenco está aquí, y no lo que viste antes con todos aquellos”. Esta situación evocaba una imagen acorde a la representación canónica de la *autenticidad* por ser privada, no publicitada y no contaminado por lo comercial, pero era puesta en práctica por flamencos que horas antes eran representados como heterodoxos por las posiciones ocupadas en público. Como un día me relataba un cantaor reconocido como canónico:

“No, a mi nunca me gustó ese mundo, ¿sabe? Yo he preferido cantar siempre en mi casa y para los míos, pero no por ahí. Me he dedicado siempre a las antigüedades. Yo he sido cantaor para los cantaores. A mí eso de la fiesta nunca me ha gustado.”

RA (Anticuario, 81 años. Cádiz)

La exclusión social es una constante en la ensoñación romántica de la figuración del artista flamenco. Las referencias a esta representación son numerosas en la abundante literatura y, la gestión de la representación de estas posiciones, en ocasiones de aceptación y respaldo, en ocasiones de rechazo de cierto sector a esta figura estereotipada, es empleada para construir el discurso de la flamencología e, incluso, de algunos antropólogos (Washabaugh, 2005; Steingress, 2004b; Cruces Roldán, 2003; Blas Vega, 2006):

“Me ha dicho [intérprete] que eres antropólogo... verás, yo es que quería saber algo porque mi abuelo cantaba, ¿sabes? Y se fue de casa muy joven porque en la familia eso no gustaba y nunca supimos nada más de él; sabes, ¿no?. En mi casa casi no se habla de mi abuelo pero creo que se hizo cantaor y estuvo viviendo por ahí ¿Tú investigas estas cosas? No sé dónde buscar...”

DC (Bailaora, 29 años. Madrid)

“En las clases de cante nos poníamos en círculo con un vasito de vino en el centro y antes de arrancar había que darle un sorbito para entonarse... Es mejor cantar relajado para sacar lo que uno lleva dentro. Así se hacía antes, en las tabernas y eso.”

E (Alumna de cante, 41 años. Holanda)

Es en este tipo de representaciones acerca de lo flamenco, se desprende la clasificación construida en base a la alta/baja cultura, elaborada con un discurso de posiciones clasistas que reproduce la historicidad de esa clasificación, confundiendo la naturalizada taxonomía con la apropiación de ciertas formas culturales por parte de una clase. Este discurso canónico sobre la representación del pasado heterodoxo del flamenco, que los técnicos oficializados se encargan de relacionar con ciertas prácticas<sup>114</sup>, es frecuente encontrarlo también vinculado con la ciudad de Madrid<sup>115</sup>. Tal y como recordaba un experimentado guitarrista clásico, en un seminario sobre interpretación de guitarra, “el guitarrista flamenco que no ha muerto en un hospital de beneficencia, es que no ha tenido dinero para llegar a él”. Esta imagen se actualiza con flamencos que viven hoy con rentas bajas, o en determinadas zonas geográficas representadas como escenario de una historia de delincuencia común y “trapicheo”: “barrios con mala fama”, y diversos “mercados de venta de droga”, son un elemento muy habitual en el imaginario de ciertos flamencos de Madrid:

“Lo malo de que se haga tan tarde es que la gente se pone mucho, y claro, luego hay que espabilarse como se pueda, porque si no juno se duerme! Ahí hay que andarse con ojo porque si se te va la mano luego no das ni las palmas”

AL (Aficionado, 49 años. Valencia)

Es mayoritariamente compartido un discurso que eficazmente opera al construir este imaginario de delincuencia o “golfería” mezclada con “el consumo”, y lo hace relacionando estas prácticas con ciertas zonas de la ciudad de Madrid en las que viven heterodoxos flamencos que producen el *flamenquito* “de las afueras”; la *rumbita*, por ejemplo. Sin embargo, a pesar de la desfavorable atribución, muchos de ellos se empoderan en su origen construido como “situación humilde” para legitimar sus producciones culturales en base a otras representaciones; bien para explicarse cuando no tocan rumba, y visibilizar que “también hacemos flamenco, ¡eh!”, o bien para autopresentarse

---

<sup>114</sup> Como relataba Cruces Roldán (2013) en una conferencia, “No se daba una identificación subjetiva de la identidad de los andaluces con lo flamenco, pues estaba relacionado con una comprensión social del flamenco “marcada en lo negativo”. Esto es, “que significaba estar con borrachos, con putas, mala gente, la noche, el vino, (...) y por eso el flamenco nunca se concibió como una cultura con mayúscula en Andalucía” (Cruces Roldán, 2013).

<sup>115</sup> En estas representaciones, *el peso de la Historia* contribuye eficazmente a la construcción del imaginario: “Sin duda, el fandango ha sido el cante y baile que más furor ha causado desde el siglo XVIII hasta el XX, cantado y bailado por todas las clases sociales (...) Fandango, a lo largo del siglo XVIII, significará sobre todo fiesta, juerga, jaleo, diversión donde se canta, se baila, se bebe y con frecuencia, se termina en pelea, acuñándose expresiones como “se armó el fandango” y “fandango y ande la gresca” (1776) (...) En “El novio de la aldeana” de “Arcadia de entremeses” (Madrid, 1973) se cuenta que “canta y toca (con vihuela) el fandango, deja de cantar y tocando armar los dos la gritería, chillidos y otras cosas que se usan cuando se cantan los fandangos en bulla” (Blas Vega, 2006; 41).

como productores “del auténtico flamenco... de donde salió”. De la misma forma que los técnicos lo hacían para la construcción de los relatos, estos elementos contextuales asociados a la vida de algunos flamencos son de nuevo empleados, en este caso por los intérpretes y comunes, para construir de forma ambivalente esencializantes discursos. Se recurre a ese imaginario del flamenco original, genuino y marginal, tanto para canonizar a determinados flamencos con la representación de autenticidad otorgada a estas situaciones, como para heterodoxizar a un agente al que, la marginalidad lo ubicarán en posiciones desde las que producen algo que “ni es flamenco ni es ná”.

Sólo contemplando estas tensiones, estamos en disposición de contemplar que, efectivamente, el ser pasa por reasignaciones y multiadscripciones grupales que organizan, pero que también provocan las contradicciones vitales con las que se construye complejamente el relato biográfico con los pliegues de lo social, siempre lleno de aristas, claroscuros y alteridades. El tiempo que compartimos con GT, el padre del niño que bailaba, fue el necesario para observar cómo se construía mediante las tensiones de la visibilización y disimulo de su “afición profesional” y de su posición de “camello”. Lejos de visibilizar la primera y ocultar la segunda, dependía del contexto el sujeto relacional. Lo conocimos como un aficionado que construía el mundillo de algunos de nuestros informantes al formar parte de su grupo de acompañantes, y que conocía a ciertos intérpretes, profesionales y no profesionales. En nuestra estancia prolongada, surgió la posibilidad de acompañar a flamencos en sus espacios de ocio. En varias ocasiones en las que el consumo de drogas era visibilizado y continuado, las referencias a “una calle paralela a la Gran Vía”, zonas de Villaverde Alto, Entrevías, y algún sector de Vallecas, eran espacios representados para ubicar a flamencos “de verdad”, construidas de la mano de sujetos en posiciones marginalizadas relacionadas con el consumo y la delincuencia común, entre los que él mismo en esos momentos se incluía, tanto en la procedencia, como en la acción que construía esos lugares. Sin embargo, en otros espacios y tiempos, la posición que se atribuía era la de un blanqueado empresario “representante” de su jovencísimo hijo bailar pues, en este contexto, esa posición atribuida de artista profesional despejaba las dudas sobre su atribución canónica o heterodoxa; se valía para ello de sus conocimientos acerca de los códigos canónicos de lo flamenco, que respaldaban los lugares comunes apropiados de la marginalidad, de los que él había salido “gracias a profesionalizar su afición” y a los que decía ya no pertenecer.

La imagen de marginalidad comúnmente representada es actualizado de cuando en vez acorde a los gustos de los tiempos, últimamente con cierto aire *hipster*, mediante la elaboración de documentales<sup>116</sup> con aires más románticos que científicos. Películas viejas y nuevas, así como series, novelas, o canciones de cantautores locales<sup>117</sup>, van construyendo el *mito*. Abundan las representaciones de ciertas vidas flamencas, evaluadas como “informales”, al relacionarlas con estos personajes *mitológicos* de la exclusión social que, en la cultura pública de algunos flamencos locales, es manejada de diversas formas en la acción cotidiana. Frecuentemente, y una vez más, las posiciones que se asignan entre individuos son tan deseados por unos como repudiados por otros:

“[Yo: -¿Tú trabajas siempre con la misma gente?] -Depende. Aquí, casi siempre, sí... La formalidad en el flamenco poco a poco la va habiendo, pero nunca la ha habido. Puede pasar que el cantaor o el bailar la noche antes de una actuación se pegue una fiesta, pues es normal que al día siguiente no aparezca. Ya

<sup>116</sup> [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/08/01/madrid/1406908918\\_526095.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/08/01/madrid/1406908918_526095.html)

<sup>117</sup> “Una canción para el Jaro” o “Qué demasiao”, en el disco Pulgarcito (1980) de Joaquín Sabina, o la figura de “El muerto vivo” (1965) masivamente divulgada por Peret, por citar lo *mainstream*.

sabes quiénes son... Así que es normal que yo llame a uno con el que curro bien, y que luego él me llame a mí porque eso no va a pasar”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

“-Es que macho, a una boda, se va a cantar o no se va. Allí te encuentras con los amigos y los primos, bueno, toda la familia reunida. Al terminar de comer se sacan las botellas y... ¿cómo no vamos a cantar? Cuanto más mejor. Cuanto más tiempo pasa mejor canta uno porque se va entonando. Lo malo es pasarse... La gente cuando está borracha, no *respeto*” [-Yo: ¿Sólo botellas? ¡Las bodas son muy largas!] Jajajjaa, bueno, ya sabes, depende quién ande por allá.

IA (Cantaor flamenco, 30 años. Madrid)

## ESPACIOS PÚBLICOS: LO APROPIADO E INAPROPIADO

Las representaciones y prácticas de los flamencos establecen también lo apropiado de los usos de los espacios y, que el hecho de que “el auténtico flamenco está en las casas”, es uno de los lugares comunes mayoritariamente compartidos de que lo genuino y verdadero, en su representación de auténtico, tiene lugar en espacios en los que se publicitan elementos de carácter íntimo. Esto convierte a los espacios de representación artística profesional en espacios de cierto carácter artificial ya que, si no se pagara para la representación, la acción performativa no tendría lugar. Esto convierte a muchos de los espacios donde uno puede asistir a representaciones flamencas en *lugares* representados como espacios de *performance* (Bruner, 2005) por construirse como llenos de prácticas estereotipadas y descontextualizadas que poco tienen que ver con las culturas flamencas, pues sólo una élite, o determinados intérpretes, accederían a ellos para poner en práctica lo que se considera como una práctica desestructurada; arranca la dimensión musical del contextual acto vital al que debería acompañar. A pesar de ser éste uno de los discursos mayoritarios sobre los espacios de representación profesional, la presencia de algunos flamencos ilustres ha ido canonizando algunos de ellos, hasta convertirlos en lugares flamencos donde se despliegan habitualmente repertorios culturales diversos según las posiciones que ocupen los presentes. A pesar de los numerosos trabajos sobre lo que representa la publicitación de ciertas prácticas para la convivencia de determinados grupos (Sama, 2011; San Román, 1976, 2010), así como de sus consecuencias para lo flamenco reificado (Steingress, 2004b; Washabaugh, 2005; Labajo 2009), elaboramos las siguientes líneas en base a los resultados de nuestra propia etnografía, esto es, en lo específico que pueda resultar de los lugares en los que hemos convivido en la ciudad de Madrid. Lejos de detectar una clara adecuación de unos espacios para bailar, cantar y tocar, y de una explícita improcedencia de otros, hemos encontrado diversas representaciones y prácticas al respecto de lo que se hace en ellos; y lo mostramos aquí como uno de los campos de desacuerdo más común entre flamencos, atendiendo a los diversos criterios que suscitan los conflictos de la convivencia. En nuestro análisis, estos conflictos suelen estar generados por las tensiones establecidas entre las distintas representaciones sobre lo apropiado del uso de algunos espacios por todo aquello que de lo representado como íntimo publicitan las celebraciones. Así, lo construido como lo que apropiado en situaciones concretas parece estar particularmente influido por las representaciones distintas acerca de lo público y lo privado.

La cohabitación de sujetos con diversas culturas con discursos distintos en un único espacio representado, a su vez como lugares diversos, genera, en un relativamente pequeño salón, muy

diversos ambientes. Cuando esta situación se produce, cierto sector considera que determinadas prácticas no deberían ser reproducidas, pues suponen para ellos una publicitación de elementos de carácter privado considerada excesiva por algunos de los participantes. Habitualmente porque *alguien más* está presente, estos disensos están originados por el recelo de ciertos grupos acerca de mantener ocultas una serie de prácticas que representan como únicas y genuinas y, acorde a nuestra etnografía, su visibilización generan discursos de recelo que organizan frecuentes disputas entre los flamencos que, orgullosos, se apropian “porque esto es nuestro, de las casas y de nuestras familias y de nadie más” algo que, aunque minoritario, es muy divulgado. Se construyen con imágenes de nuevo relacionados con la *proximidad*, pero representada ahora como peligrosa por la posibilidad de que la cercanía de un extraño a lo íntimo se quede sin su correspondiente recompensa. La reciprocidad es exigida cuando el espacio ritual es el mismo que el del sacrificio realizado al entregarla al *público*, interpretando que la visibilidad de la sustancia cultural permite que sea por otros poseída, perdiendo así densidad y consistencia. Es por esto que, si se manifiesta sin elementos recíprocos que constituyan un intercambio no sancionado, se desencadenan una serie de circunstancias que visibilizarán la molestia de la no contraprestación (Appadurai, 1991). Esta representación acerca de la privacidad es el operativo que provoca que alguien llegue a molestar con simplemente asistir. Así, extranjeros, aficionados no canónicos, turistas, antropólogos mirones, simplemente, extraños, son ubicados en posiciones heterodoxas para dejar constancia de que su presencia no es apropiadamente representada. Las numerosas situaciones de este tipo a las que hemos podido asistir han sido de particular interés para describir los elementos publicitados considerados importantes, y sus procesos de vigilancia. El aparente ambiente festivo de una mesa en la que esté teniendo lugar una celebración entre canónicos, que se extiende simbólicamente a través de sus comunes más allá del propio tablero, puede resultar atractivo para los que la rodean, pero será representado como una falta de respeto un acercamiento sin salvoconducto canónico por la grave incursión que supondría la violación del espacio ritual. La evaluación de una serie de elementos relacionados con afinidades personales, de parentesco, y otros específicos de la operativa del momento difíciles de detectar en el *a priori*, supervisarán la participación en la fiesta. Han sido múltiples las experiencias compartidas en nuestro trabajo de campo,:

[Diario] “En un momento de los cantes de anoche una conversación entre participantes hacían referencia a una boda que iba a tener lugar dentro de un tiempo breve en el que uno le decía otro: “éste tiene una prima hermana suya esperándola, ¿sabes?... sí, es la hermana de [intérprete1] [señala a una chica entre el grupo de chicas]... qué mejor que una prima, ¿no? [aprobación del resto] se dirige a uno de ellos: “¿Y a ti qué te importa? [le dice el primero. Otro le responde] Tranqui, que este es amigo mío...”.

[Diario] “Los [intérprete1] y [intérprete2] están molestos. Le dicen al encargado que prefieren una mesa más apartada “para estar a gusto”, pero éste les hace ver que hay demasiada gente y que la cosa está difícil. -“pues se jodió la fiesta entonces”; “bueno, cenemos y luego ya vemos” le responde el otro (...) Con el local más vacío reorganizan las mesas y uno de los más jóvenes saca una guitarra. Se ponen a cantar”

[Diario] En la plaza de (...) se formaron varios círculos de cante y baile (...) una chiquita de unos 12 años le decía a otra, “baila tú” y la otra le respondía “no que está ahí [hace un gesto con la cara riéndose] y luego se lo cuenta a mis padres... además, no me apetece...” “sí que quieres pero no te atreves” [siguen hablando y ninguna baila]

“Algunas semanas es difícil tocar, ¿sabes? Vienen familia y amigos, ¡y tocan también!, y claro, cuando llegas al escenario ya subes comido y bebido! Jajajaja... Tocas bien ¡eh! Lo haces lo mejor que sabes porque el

público se lo merece. Pero después, cuando termina el show, te relajas y sigues compartiendo ahí. Ya sabes, la cosa se alarga y...”

SA (Guitarrista, 29 años. Madrid)

El número de “acompañantes”, sean familiares, amigos o conocidos, varía dependiendo del espacio y del evento que tenga lugar. Es particularmente la presencia de estos acompañantes uno de los elementos que catalizará o impedirá que la celebración tenga lugar; bien con un contexto gratamente representado de adecuada participación para que la “la cosa se alargue”, o bien para truncarla porque “está ahí ese, que se lo cuenta después a mis padres”. Además, una interpretación canónica, en espacio formal público, y de acceso no controlado, es una celebración que ni empieza ni termina en la interpretación del escenario, sino que lo hace antes pues “ya subes comido y bebido” y termina después. Así pues, se actúa antes, durante y después de la formalizada representación y, desde el principio, los códigos canónicos operan para organizar esos espacios de construcción simbólica. El control al que nos referimos no depende ni mucho menos de la vigilancia de una autoridad localizada en una persona, al menos, no de forma unívoca, pues en nuestra experiencia, cada caso ha sido muy particular. Así pues, lejos de idear caracteres esenciales que se transforman contextualmente adecuándose a cada una de las situaciones que traemos a colación, consideramos más adecuado decir que se adjudican e intercambian posiciones sociales sobre lo específico del contacto. Depende entonces de las relaciones que establezcan particularmente los participantes en ese momento, y de lo publicitado en la práctica. Incluso tras la propia observación participante continuada, las preguntas sobre diversas situaciones que hemos presenciado no dejan de sucederse:

[Diario] “El corro alrededor de la mesa se ha ampliado a unas 10 personas que van y vienen por el local. Se establece una conversación entre las que tengo más cerca: -¿Y ese quién es?, pregunta una chica que tengo delante de mí a otra que está a su lado. -No sé, ¡pero es muy guapo!, jajaja -Pues será muy guapo, pero no sé a qué viene a cantar aquí.

[Diario] “Tras estar un tiempo en silencio le digo: -¿Hoy no cantas?; -No... el ambiente no es bueno; -Pues hay una buena fiesta; -Ya, pero no conozco a nadie

La importancia otorgada al “saber estar” hace que opere aquí como un elemento fuertemente organizador y, cuando se produce un problema de convivencia, se desencadenan acciones que pueden tener consecuencias prolongadas en el tiempo. Hay que cuidarse de la “mala fama”:

[Diario] “Me intereso de nuevo por [flamenco] porque su presencia es muy frecuente en estas celebraciones, pero nunca participa. Le pregunto al camarero por él. “Uy, ése... se pilla unas que alucinas. Ahora lo ves tranquilito, pero cuando “se pone” es un desastre: empieza a tocar las banquetas como si fueran tambores a un volumen que molesta a todo el mundo... Pero si no “se pone”, está ahí quietecito. Yo creo que está así de tantas veces que le han llamado ya la atención, jajajaja...”

Llevar “el arte” encima es algo que choca con las representaciones del espacio que responde a otras lógicas que buscan otras organizaciones que atienden a criterios de otro orden. En el caso práctico de los hosteleros, por optimización de espacio y máximo rendimiento, o de “civismo”, por ocupar “excesivo” espacio y “dar voces” a horas inapropiadas:



“Eduardo, lo que yo te diga. Estos son unos sinvergüenzas; no les podemos quitar ojo. Cuando te das la vuelta se han bebido todo. Iros a vuestra casa, hombre, que el show ya se ha terminado... Siempre igual, macho. Lo que cuesta echar a esta gente... Mira qué cara tienen los camareros...”

AM (Encargado de local flamenco, 56 años. Madrid)

“Hombre, es que esto no puede ser... todo el día igual, joder, venga a dar palmas y a gritar... ¿tú sabes lo que se oye a estas horas? Luego nos quejamos de que si salen a fumar con las copas los de al lado”

(¿?. Vecino enfadado, unos 50 años)

Sin embargo, lo que son largas y problemáticas celebraciones para algunos, son recibidas con gratitud por los aficionados, participantes e, incluso, por parte de gerentes de otros locales, que representan estas fiestas como la contraprestación de un don materializado en “la generosidad de los artistas”. De nuevo, diversas representaciones y prácticas acerca de lo flamencas con las que se construyen lugares distintos.

## CAPÍTULO 2

# LO FLAMENCO COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL ESTUDIO DE UN EPÓNIMO

“La mejor música española que he escuchado fue el Capricho Español de Rimsky-Korsakov”  
**Julien Tiersot**, sobre la música española en la Exposición Universal de París (1900)

“¿y qué es lo español...? Pues probablemente un invento del exotismo francés”  
**Jorge de Persia**

Trabajamos en este capítulo la relación entre lo flamenco y las políticas públicas de la patrimonialización de la cultura elaboradas por los diversos Estados-nación en el contexto de la globalización, en el que dejan atrás su papel de estado moderno para asumir nuevas funciones históricas como gestores de los intereses de los mercados (Friedman, 2001; Turner, 2003). Nos preguntamos por qué, para quién y con qué objetivos se diseñan este tipo de políticas, además de evaluar sus efectos sobre la vida de sus supuestos protagonistas. Profundizaremos para ello en las representaciones y prácticas acerca de la cultura y la diversidad cultural con las que los técnicos que elaboran y participan de estas políticas públicas, así como los protagonistas de las instituciones participantes, construyen los discursos mayoritarios que organizan este campo cultural.

Tal y como adelantamos en nuestras propuestas teóricas, la patrimonialización de la cultura es un proceso en auge que va copando las diversas dimensiones vitales de la ciudadanía con un tratamiento de la cultura que ha llegado a ser una ideología pues, estos fenómenos que pasan por culturales, no guardan sin embargo relación en sentido estricto con la cultura (Barañano, 2007b). En su definición actual, desarrollada sobre todo desde los pasados años ochenta, el patrimonio como conjunto de bienes culturales se considera un capital cultural de las personas administrado<sup>118</sup> por los Estados que, erigidos como su único responsable administrativo, como competencia única o compartida con otros Estados, lo protegen, conservan, regulan y gestionan; no por casualidad la idea de “bienes patrimoniales” adquiere valor para quienes lo presentan y se interesan en protegerlos y conservarlos, y, paradójicamente, no tanto para los que protagonizan la cultura y sus espacios. De

---

118

este modo, lo flamenco como patrimonio, como recursos y atributos de los individuos y grupos flamencos, se convierte en patrimonio del Estado y, por él y a través de él, de la sociedad nacional en su conjunto; y, adjudicándole valores más universales, de toda la humanidad.

La acción de la UNESCO como institución transnacionalmente legitimada para instar a los gobiernos de los Estados-nación a la elaboración de este tipo de políticas, representadas como políticas culturales, selecciona, estereotipa y potencia sólo ciertos aspectos de algunas de las prácticas y representaciones de las culturas flamencas. Además, atribuye toda agencia a las propias formas culturales que sustancializa y esencializa para multiplicar el fluido flamenco. Esta operación de transformación en objeto metacultural se nutre para tergiversar su contenido de las dicotomías material/inmaterial, culto/popular y tradicional/moderno con las que se elaboran discursos homogeneizantes y estereotipantes que niegan la pluralidad de culturas flamencas al separarlas de sus agentes, que resultan invisibilizados al ser sustituidos por individuos y grupos ajenos a ellas. Estos sujetos no agentes ocupan las posiciones que responden a los objetivos planteados por las instancias de poder y desplazan a los protagonistas de la cultura por ser ahora consumidores lo que se buscan; nuevas posiciones que, si bien pueden coincidir con las anteriores, no tienen por qué hacerlo. En esta transformación patrimonializante, lo flamenco como cultura, un bien de uso, es transformado en un bien de cambio y, convertido en un fetiche, tiene lugar el verdadero objeto de la patrimonialización: la apropiación por parte de las instituciones declaradas como legitimadas para hacerlo. Previamente lo dotarán de todos los valores que interese adquiridos a través de procesos de intercambio con el objetivo de jugar en un mercado en el que las apropiaciones no se dan exclusivamente sobre el objeto, sino sobre los valores que lo han convertido en lo que parece ser; desde valores políticos e identitarios, hasta económicos y académicos (Appadurai, 1991).

Analizaremos estos procesos estudiando la acción de las instituciones participantes en dichas atribuciones y cómo se lleva adelante la construcción del flamenco patrimonializado como un producto culturalmente enriquecido, que será deseado por el resto de agentes participantes. Para ello, nos centraremos primeramente en los valores políticos asignados, preguntándonos cuáles son las instituciones relacionadas a nivel municipal, provincial, regional, nacional y transnacional; seguidamente, trataremos los valores identitarios, examinando los réditos políticos obtenidos por los agentes relacionados con la elaboración de discursos nacionalistas, o de otro tipo de identificación colectiva, sea o no de carácter étnico; después, trataremos los valores económicos, analizando las distintas formas que hemos encontrado de generar capitales y rentas. Por último, nos preguntaremos por los valores académicos que se le asignan desde instituciones docentes y de investigación con el apoyo de profesionales de distintas disciplinas como la Musicología, la Historia, el Arte, el Folklore y la propia Antropología, para construir el discurso oficial de la patrimonialización de lo por sus representantes construido y difundido como “cultura flamenca”.

## **DE LO FLAMENCO COMO CULTURA AL PATRIMONIO FLAMENCO**

El 16 de noviembre de 2010, UNESCO aprueba la inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (PCI)<sup>119</sup> de la candidatura de “El Flamenco” presentada por el Estado Español. Profundamente trabajada tanto técnica como administrativamente, en el informe de

---

<sup>119</sup> “Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Fifth session. Nairobi, Kenya. November 2010”

Solicitud para su Inscripción (UNESCO, 2010a) se le atribuye en la web de la UNESCO<sup>120</sup> la siguiente representación:

“El flamenco es una expresión artística resultante de la fusión de la música vocal, el arte de la danza y el acompañamiento musical, denominados respectivamente cante, baile y toque. La cuna del flamenco es la región de Andalucía, situada al sur de España, aunque también tiene raíces en otras regiones como Murcia y Extremadura. El cante flamenco lo interpretan, en solo y sentados generalmente, un hombre o una mujer. Expresa toda una gama de sentimientos y estados de ánimo –pena, alegría, tragedia, regocijo y temor– mediante palabras sinceras y expresivas, caracterizadas por su concisión y sencillez. El baile flamenco, danza del apasionamiento y la seducción, expresa también toda una serie de emociones, que van desde la tristeza hasta la alegría. Su técnica es compleja y la interpretación es diferente, según quien lo interprete: si es un hombre lo bailará con gran fuerza, recurriendo sobre todo a los pies; y si es una mujer lo ejecutará con movimientos más sensuales. El toque de la guitarra flamenca ha trascendido, desde hace mucho tiempo, su primitiva función de acompañamiento del cante. Éste se acompaña también con otros instrumentos como las castañuelas, y también con palmas y taconazos. El flamenco se interpreta con motivo de la celebración de festividades religiosas, rituales, ceremonias sacramentales y fiestas privadas. Es un signo de identidad de numerosos grupos y comunidades, sobre todo de la comunidad étnica gitana que ha desempeñado un papel esencial en su evolución. La transmisión del flamenco se efectúa en el seno de dinastías de artistas, familias, peñas de flamenco y agrupaciones sociales, que desempeñan un papel determinante en la preservación y difusión de este arte”

El efecto administrativo tuvo lugar tras la evaluación favorable del Comité responsable (UNESCO, 2010b), que declaró que “el Flamenco cumple los criterios para la inscripción en la Lista representativa” porque<sup>121</sup>

R.1: El Flamenco está fuertemente arraigado en su comunidad, fortaleciendo su identidad cultural, y es continuamente transmitido de una generación a la siguiente.

R.2: La inscripción del Flamenco en la Lista representativa podría sensibilizar sobre patrimonio cultural inmaterial mientras promueven la creatividad humana y el respeto mutuo entre las comunidades.

R.3: Las propuestas y medidas demuestran los esfuerzos concertados de los gobiernos regionales, instituciones y organizaciones no gubernamentales, las comunidades y las personas privadas para la salvaguardia del Flamenco.

R.4: Los resultados de la nominación de la participación activa y el compromiso de las comunidades y los practicantes individuales cuyo consenso es demostrado por su previo consentimiento, libre e informado.

R.5: El Flamenco está inscrito en el Registro General de Bienes Culturales de la región de Murcia establecidos por la Dirección General de Bellas Artes y Patrimonio Cultural de la región de Murcia” (UNESCO, 2010b: 50)

En base a estas cinco sentencias comienza nuestro análisis, pues en ellas aparecen reflejados elementos fundamentales con los que UNESCO construye la representación de lo flamenco como PCI, sus usos identitarios, y su relación con las instituciones consideradas responsables de *gestionarlo*: a saber, la noción de “identidad cultural”, los usos del flamenco para “sensibilizar” sobre el concepto metacultural del PCI (Baraňano e Iglesias, 2014), la participación de las instituciones que elaboran las representaciones patrimonializantes “para su salvaguardia” y los trámites administrativos que permiten etnificar las formas culturales al asignarlas a un territorio y a una comunidad. En definitiva, en estas sentencias del documento resolutivo de UNESCO (UNESCO, 2010b) aparecen los criterios objetivados con los que esta institución considera realizar un adecuado tratamiento de lo flamenco.

En lo referido a las bases teóricas y conceptualizaciones diversas acerca de la cultura, en particular en lo relacionado con las Declaraciones de PCI que nos atañen, UNESCO se basa en mayor medida en la “Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural” (UNESCO, 2001) que, junto a la “Declaración sobre la Conservación y Protección para la Salvaguardia del PCI” (UNESCO, 2003),

<sup>120</sup> <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>. Acceso: 9 de febrero de 2017.

<sup>121</sup> El documento original está redactado en inglés. La traducción ha sido realizada por el autor.

compendia el manual de cabecera de los técnicos de las políticas culturales: el denominado “Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales” (UNESCO, 2005).

La Convención de 2003, que es el primer instrumento multilateral vinculante para la salvaguardia del PCI, enriquece y complementa los acuerdos transnacionales existentes en este campo; nos referimos a los numerosos documentos previos relacionados con las Recomendaciones y Resoluciones relativas a la herencia cultural y natural-. Para evitar la *desaparición* de determinadas supuestas formas de vivir, en la Declaración de 2003 se anima a los Estados Partes a adoptar medidas legales, técnicas, administrativas y financieras que conciencien a la población sobre su *valor*, promoviendo la creación o fortalecimiento de las instituciones para la “educación en el Patrimonio Cultural Inmaterial”, así como para “la transmisión de ese Patrimonio a través de foros y espacios destinados para su expresión”; garantizar el acceso al PCI respetando costumbres y prácticas que gobiernen el acceso a aspectos específicos de ese patrimonio; establecer instituciones de documentación de PCI y facilitar el acceso a ellos, entre otras medidas (UNESCO, 2003).

La medida principal para la salvaguarda de las reificadas “expresiones culturales” de carácter inmaterial -o intangible, en su anglicismo-, es propuesta en la Convención por el ejercicio técnico de la elaboración de “Inventarios”. Se comienza entonces por la “identificación”, que pasa a ser el proceso consistente en describir uno o varios elementos específicos del PCI en su contexto propio, y distinguirlos de los demás. Este proceso de identificación y definición es a lo que se refiere con “confeccionar un inventario (...) para asegurar (...) la salvaguardia” de la *expresión cultural a proteger*. Es por esto que, para UNESCO, “la confección de un inventario no es una operación abstracta, sino funcional”. Según el Artículo 11, incumbe a cada Estado Parte adoptar las medidas necesarias para garantizar la salvaguardia del PCI presente en su territorio, y hacer que las comunidades, los grupos y las organizaciones no gubernamentales pertinentes, participen en la identificación y definición de los elementos de ese PCI. Una vez identificados un cierto número de elementos considerados propios del PCI, los Estados deben poner en marcha proyectos piloto para salvaguardarlos<sup>122</sup>; y así, literalmente, fue llevado a cabo con el tratamiento de lo flamenco.

Atendiendo a los contenidos de la solicitud institucional (UNESCO 2010a), en los últimos años, el Estado y los gobiernos de las Comunidades implicadas desplegaron una serie considerable de medidas para poder llevar adelante el reconocimiento favorable de esta Candidatura. Consideramos pertinente citar las medidas tomadas por las instituciones relacionadas para sostener la práctica a las que se refiere el documento de la declaración, advirtiendo de que no se trata de dar voz al informante mejor informado, sino por corresponder con uno de los discursos mayoritarios que hemos construido en nuestro trabajo de campo. En dichas medidas se visibiliza la acción de muchos de los protagonistas que consideraremos principales, y que son fundamentalmente necesarios en los proyectos políticos de la patrimonialización de la cultura. Literalmente, se enumeran<sup>123</sup>

“Ayudas con fondos (nacionales) para los eventos de flamenco más importantes en todo el mundo; la inclusión del flamenco en el programa del Día Nacional de la Música; se remarca que artistas flamencos han sido condecorados con los Premios Nacionales de Música y Danza; que hay programaciones de flamenco en el Auditorio Nacional de Música; que el

<sup>122</sup> <http://www.unesco.org/culture/ich/es/inventario-del-patrimonio-inmaterial-00080>. Acceso: 9 de febrero de 2017.

<sup>123</sup> El documento de la solicitud de inclusión en la Lista de PCI está redactado en inglés. El entrecomillado en español es una traducción del autor.

Flamenco ha sido popularizado por la red del Instituto Cervantes; que la Comunidad Autónoma de Andalucía ha integrado el flamenco a través de sus políticas públicas y que se ha producido un constante aumento del presupuesto asignado a la Agencia Andaluza para el desarrollo del Flamenco; que ha tenido lugar una expansión de la documentación y de los archivos tecnológicos del Centro Andaluz de Flamenco para digitalizar sus 300.000 registros durante los próximos años, habiendo sido ya digitalizados el 40%; se convocan subvenciones públicas para la producción y distribución de espectáculos flamencos, para las estructuras comunitarias, y para festivales, así como para el Observatorio Flamenco; la mayoría de los festivales flamencos nacionales e internacionales más importantes y eventos, *tours* y actuaciones en los cinco continentes, recibe apoyo financiero e institucional de las autoridades andaluzas” (UNESCO, 2010a:18).

Se añade en la Declaración que, además del papel del Estado y de la Junta de Andalucía como principal promotora de este proyecto,

“es digno de mención el papel de otras Comunidades Autónomas como Extremadura, con la creación del Centro de Investigación en el Flamenco de Extremadura y Murcia con la creación del Departamento de Estudios de Flamenco; así como tampoco podemos ignorar el papel fundamental de las universidades en la organización de seminarios periódicos y cursos y posgrados y su apoyo a la investigación en flamenco” (UNESCO, 2010a:18-19).

Pero la colaboración institucional en este tipo de proyectos es precisamente eso, una colaboración. Según normativa, es necesario que sean las propias comunidades ciudadanas presentadas como protagonistas de su cultura las que soliciten la inclusión de la forma cultural a reconocer. Esta acción se traduce burocráticamente en un procedimiento de tramitación administrativa para cumplir con esta demanda que pasa por la firma de varias “cartas” en las que una serie de representantes vinculados con el flamenco de formas diversas, muestran su apoyo a la solicitud impulsada por las instituciones políticas, son los presentados como “grupos protagonistas” de la cultura patrimonializada (UNESCO, 2010a:18). Es por esto que determinadas comunidades e individuos flamencos, conjuntamente o por separado, también contribuyeron a la redacción y desarrollo de medidas para proteger y promover con eficacia la salvaguardia del flamenco; habiendo obtenido muchas de estas iniciativas el apoyo de las instituciones públicas (UNESCO, 2010a). Entre ellas, se enumeran las relacionadas con la

“organización y promoción de concursos y talleres para los jóvenes intérpretes flamencos como cortesía de la Asociación de Tablaos Flamencos<sup>124</sup>; la organización de conferencias y publicación de estudios y grabaciones centrándose en la vida y la obra de los más importantes artistas de flamenco, producido por peñas flamencas y asociaciones, junto con espectáculos musicales periódicos y eventos educativos en sus términos; festivales para la preservación y promoción del flamenco organizados por peñas en asociación con instituciones locales y regionales de Andalucía, Murcia y Extremadura; la participación de asociaciones de flamenco e Intérpretes en las acciones documentales de la Agencia Andaluza para el desarrollo del Flamenco; estudios sobre la historia de la comunidad gitana en el sur de España y su papel central en el mundo del flamenco producidos por el Instituto de la Fundación Cultura Gitana y la Federación de mujeres gitanas Fakali; por la creación de la primera base de datos con una lista actualizada de artistas por ubicación geográfica de la mano de la Asociación de Artistas Flamencos; por la organización de cursos para mejorar la formación de los artistas, intérpretes o ejecutantes de la Asociación de Artistas Flamencos en colaboración con las administraciones públicas de Andalucía” (UNESCO, 2010a:17).

Con los personajes oficiales de esta obra auto-presentados, y sus papeles formalmente repartidos, describimos en detalle los procesos por los que este seleccionado conjunto de formas culturales se convierte en aquello que le atribuyen. Los valores mencionados no operan de forma separada, pero el análisis se llevará a cabo, inevitablemente, secuencialmente, pues así reflexionamos sobre la

---

<sup>124</sup> La referencia en su versión original es de “*flamenco clubs*”

acción institucional y su relación con los flamencos. Así pues, si en algún momento pudiera parecer un tanto forzada esta disección porque algún valor podría relacionarse con otro epígrafe –lo político con lo identitario, por ejemplo-, el análisis disjunto es necesario para la deconstrucción de la elaboración del producto patrimonializado, y trabajar en profundidad sobre la representación que se quiere potenciar acerca de lo flamenco.

## 6.1. VALORES POLÍTICOS

Dado que el flamenco se define por el Estado-nación como un tesoro que le legitima, reproduce y enaltece, así como lo hace también a sus organismos y otras instituciones afines, privadas pero sobre todo públicas, deben encargarse de gestionar este y otros símbolos que considera emblemáticos de sí mismo. Al hacerlo, legitiman además su propia existencia y reproducción como organismos de la Administración del Estado-nación, reproduciendo el poder que ostentan.

Es habitual para un buen número de estas entidades político-administrativas enmarcar el uso que en la práctica hacen del flamenco patrimonializado en representaciones relacionadas con la diplomacia cultural; son los conocidos usos del “soft power”<sup>125</sup> (Nye, 2004), vehiculado a través del fortísimo y poderoso dispositivo político de la “cooperación cultural”<sup>126</sup>.

Los gobiernos municipales, regionales y estatales, así como sus más poderosos organismos y otras instituciones han jugado, y juegan a día de hoy, un papel decisivo en la proyección del flamenco en todas las direcciones y tiempos, al elaborar un tratamiento para este conjunto de formas culturales con fines despersonalizantes por asignarlas a sujetos mudos-no discrepantes. Como uno de los mejores ejemplos de “poder blando”, configura un paquete diplomático de representación no conflictiva junto a otras “expresiones culturales” como son la pintura o la “cocina española” –que, pertinentemente patrimonializada y potenciada de forma similar en su representación de “dieta mediterránea”<sup>127</sup>, juegan parte del proyecto de tipificación de la Hispanidad.

---

<sup>125</sup> Hacemos notar aquí que, a pesar de que estos usos de las artes son habitualmente estudiados en claves diplomáticas como *poder blando*, ya pensadores como Foucault o Bourdieu se refirieron a la concepción artística, literaria y musical de la cultura como un campo que no tenía ni mucho menos un carácter inocuo o desinteresado y cuyo efecto no era en absoluto blando, sino más bien, eran el ejemplo perfecto de la acción diplomática dura al seguir el proverbio “puño de hierro en guante de seda”. Nos adscribimos aquí al uso de estos mensajes para cubrir con el manto de la cultura todo aquello que interese ocultar (Bourdieu, 1998, 2002; Foucault, 1980, 2005a, 2005b; Stolcke, 1995).

<sup>126</sup> Uno de las numerosísimas muestras de los usos oficialistas de estas representaciones de la cultura con el flamenco de por medio puede encontrarse, por ejemplo, en el contrato firmado en abril de 2017 entre la Junta de Andalucía y el gobierno chino con la idea de “promocionar la cooperación entre Andalucía y China, así como favorecer la visibilidad y promoción de ambas manifestaciones culturales y artísticas en el territorio anfitrión”

[en red] <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/aaiicc/noticias/la-agencia-andaluza-de-instituciones-culturales-y-el-gobierno-chino-colaboran-para>. Acceso: 11 de febrero de 2017.

<sup>127</sup> “Eighth Session of the Intergovernmental Committee (8.COM), in Baku, Azerbaijan, from 2 to 7 December 2013”



Imagen mediática de “flamencos chinos” en Shanghái en 2014 como “señas de la cultura española”

De :[https://elpais.com/economia/2014/04/17/actualidad/1397738822\\_455208.html](https://elpais.com/economia/2014/04/17/actualidad/1397738822_455208.html) Acceso: 18 de julio de 2017.



Imagen elegida para la Candidatura de Inscripción en la Lista Representativa del PCIH como identificadora de la práctica de lo flamenco. De:

<https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>. Acceso: 1 de marzo de 2017.

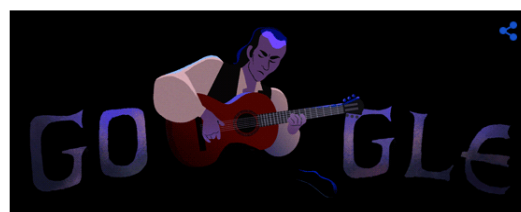



Buscar con Google

Voy a tener suerte

Google.es también en: [català](#) [galego](#) [euskara](#)

Doodle del 21/1/2016 dedicado a Lola Flores por el 93 aniversario de su nacimiento: “visible en España”




Buscar con Google

Voy a tener suerte

Descubre la vida y obra de Paco de Lucía con Google

Google.es también en: [català](#) [galego](#) [euskara](#)

Doodle del 21/12/2016 dedicado a Paco de Lucía<sup>128</sup> por su 69 cumpleaños: visible en “España y en todos los países de Latinoamérica”

**Figura 17.** Seleccionados elementos de lo flamenco visibilizados en distintos espacios de gran difusión

Tras el celebrado acto de la patrimonialización del flamenco, los papeles de participación de los agentes políticos son de diversa índole. Comenzando desde la institución de carácter más transnacional, la UNESCO es la que asigna la potestad y legitima el derecho de apropiación de las formas a cada uno de los protagonistas designados por los Estados-Nación que, Declaración tras Declaración, respaldan los proyectos de demanda. Para llevar adelante esta asignación, veremos cómo las culturas y la diversidad cultural son sometidas al mencionado proceso de transformación en las que las Instituciones estatales diseñan y desarrollan las representaciones estratégicas de las formas culturales, y las Comunidades Autónomas, Diputaciones y Ayuntamientos, hacen lo propio.

<sup>128</sup> “Google quiere dedicar [el nacimiento del emblema del flamenco](#), el guitarrista Paco de Lucía, con tres acciones: un *doodle* temático, que será el último del año, y que se podrá disfrutar en España y en todos los países de Latinoamérica, una exposición en la plataforma en Google Arts and Culture sobre el músico flamenco y un concierto en su ciudad natal (Algeciras), interpretado por sus sobrinos, José María Banderas y Antonio Sánchez”

[en red] <http://www.lavanguardia.com/cultura/20161221/412760628386/paco-de-lucia.html>. Acceso: 11 de febrero de 2017.



En Madrid, las instituciones legitiman y reproducen particularmente la centralidad del Estado-nación, lo que hace que construyamos una triple representación política de la ciudad como la capital del Estado-nación, de la CAM y como el Ayuntamiento de la villa.

Las instituciones oficiales más representativas relacionadas con lo flamenco<sup>129</sup> a nivel estatal son Marca España (ME), Instituto Cervantes (IC), Ministerio de Cultura (MEC) y Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (MAEC), El Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), la Biblioteca Nacional (BN), la Real Academia de la Lengua (RAE), el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural de España (IPCE), y la Secretaría General de Universidades<sup>130</sup>; además de otras instituciones como la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y su Fundación, la Asociación de Intérpretes y Editores (AIE), y museos e Institutos de distintas orientaciones.

A nivel regional y municipal, son la Consejería de Cultura y Deporte de la Comunidad de Madrid (CAM), Consejería de Presidencia, Justicia y Portavocía del Gobierno, de la que depende la Dirección General de Patrimonio Cultural, delegado regional en materias de Patrimonio Histórico del IPCE (Ministerio de la Presidencia, 2011), y vinculadas a través del Consejo de Patrimonio Histórico, que “es un órgano de colaboración entre la Administración del Estado y las Comunidades Autónomas y tiene como finalidad esencial facilitar la comunicación y el intercambio de programas de actuación e información relativos al Patrimonio Cultural Español”<sup>131</sup>.

En el Ayuntamiento de Madrid, es el Área de Gobierno de Cultura y Deportes la encargada de gestionar los conservatorios, escuelas de música y danza, festivales, exposiciones y concursos, así como los encargados de dirigir las fiestas locales y, en colaboración con la CAM, las de orden regional, como las fiestas patronales de San Isidro.

Comenzamos nuestro análisis por el inferior de los niveles administrativos para ir ascendiendo en la estructura en las que todos estos organismos e instituciones se organizan y trabajan para legitimar su existencia.

## **ORGANISMOS MUNICIPALES Y REGIONALES DE MADRID**

Las Instituciones políticas de carácter regional juegan un papel imprescindible en el diseño del flamenco. En la ciudad de Madrid, las “políticas culturales” que tratan el flamenco recaen sobre sus Concejalías y Oficinas de Cultura, Educación y Turismo, que potencian la visibilidad de los intérpretes flamencos en los espacios públicos de acción municipal y, a través de acuerdos interinstitucionales, el radio de acción se expande a toda la región. Con propuestas tan clásicas como contemporáneas, facilitan también su presencia en espacios privados con visible carácter oficialista; entre otros, los

---

<sup>129</sup> En el documento original presentado ante la UNESCO para promover esta candidatura aparecen, literalmente: Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco; Centro Andaluz de Flamenco; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia; Consejería de Cultura; Consejería de Educación; Consejería de Empleo; Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa; Dirección General de Bienes Culturales; Gobierno de España; Junta de Andalucía; Junta de Extremadura; Instituto Andaluz del Patrimonio; Instituto Andaluz de la Juventud; Instituto Cervantes; Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música; Ley de Educación de Andalucía; Ministerio de Cultura; Patrimonio Cultural del Flamenco; Presupuesto Ordinario de la Administración; Registro General del Patrimonio Cultural; Secretaría General de Universidades

<sup>130</sup> Estas grandes empresas de publicidad nacional que patrimonializan la cultura, respaldan otro tipo de iniciativas propagandísticas entre las que destaca su punta de lanza: <http://www.españaescultura.es/es/>

<sup>131</sup> De: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/informacion-general/gestion-en-el-ministerio/consejo-del-patrimonio-historico.html>. Acceso: 18 de abril de 2017

tablaos<sup>132</sup>. A esto tenemos que sumar el apoyo, en muy menor medida, a las peñas que salpican los barrios de la capital, y que llegan a través de subvenciones a las Asociaciones Culturales donde los flamencos conviven, y mal financian con su ayuda algunas representaciones.

“En Madrid están los dos tablaos más importantes: los Gabrieles y el Villa Rosa. Socialmente es la época más deleznable, pero que aporta cosas muy importantes para el flamenco. Él dota de nuevo de publicidad al flamenco, y de solemnidad, porque impone a los artistas a vestir de una forma y nada de lances, e impone al público también silencio y otra serie de normas. El tablao dura unos 10 ó 12 años... Se acerca gente de todo tipo, élites culturales incluidas, claro. Gente poderosa, turistas... No es como ahora lo de los poderosos: ahora todos tenemos más recursos, pero antes un poderoso levantaba el teléfono y te metía en un lío... Que un tipo que venga de fuera del flamenco imponga esto, pues eso hizo mucho. De esta idea se crea el Corral de la Morería, el difunto Manuel del Rey intenta mantener esos cánones, y con él todos los demás...”

JSS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Los papeles de Ayuntamiento y Comunidad en este tipo de acciones los encontramos con frecuencia simultaneadas, siendo habitual encontrar organismos de ambas instancias apoyando determinados eventos, o promocionando proyectos duplicados para incrementar su visibilidad.

En la CAM, son principalmente la “Oficina de Cultura y Turismo” y la “Dirección General de Patrimonio Cultural” las encargadas de relacionarse con otros organismos, tanto municipales como estatales. Sus atribuciones no son cualesquiera, sino que responden a los mandatos del Estado-Nación representado en el IPCE que delega en esta Dirección General las competencias de:

“La incoación, tramitación y propuesta de resolución de los expedientes de declaración de bienes de interés cultural, y de bienes de interés patrimonial, en los términos legalmente previstos, así como la gestión del Registro de Bienes de Interés Cultural, del Registro de Bienes de Interés Patrimonial y del Registro de Empresas y Empresarios Individuales que se

---

<sup>132</sup> El Ayuntamiento de la ciudad de Madrid impulsa hace tres años las representaciones flamencas con el recuperado, “Madrid Flamenco”, para el que se reserva como principal escenario el Teatro Fernán Gómez; el Centro Cultural de la Villa. A medida que las programaciones se han ido ampliando, entran también en el repertorio el Centro Cultural Conde Duque, donde tiene lugar desde el 2014 el “Festival Flamenco Joven”, o el Círculo de Bellas Artes de la ciudad. Además, durante casi toda la primavera y parte del verano, la oferta en los escenarios de Madrid se incrementa con un goteo continuo de flamencos canónicos, que presentan sus actuaciones por toda la ciudad. Como ejemplo de las representaciones y prácticas que sobre el flamenco tienen los gestores de este tipo de instituciones, así como de todas las instituciones que están relacionadas en el discurso oficial con este tipo de proyectos, mostramos un extracto del discurso de presentación del Festival SUMA 2014 (<http://www.madrid.org/sumaflamenca/2014/elfestival.html>. Acceso: 19 de febrero de 2017), en el que su director anunciaba que:

“Madrid es el gran centro de irradiación del flamenco, donde artistas y creadores, viven y trabajan, donde grandes teatros y pequeños locales programan flamenco. Grandes y prestigiosos coliseos como Teatros del Canal, Teatro Español, Teatro de la Abadía, Real Coliseo de Carlos III, Círculo de Bellas Artes abren sus puertas al flamenco. Pero también se suman al certamen centros culturales, salas de barrios y pueblos como el CC. Paco Rabal, CC. Pilar Miró, Teatro Guindalera, CCH. Cardenal Gonzaga, Matadero Madrid, Centro Serfarad Israel, además de tablaos y salas que acogerán en sus escenarios todas las formas y posibilidades del flamenco que oferta Suma Flamenca. Comprende 26 espectáculos distintos de cante, baile y toque, de los que 9 son estrenos absolutos por encargo de la Comunidad de Madrid. Cuenta además con la programación especial de los tablaos, los conciertos en salas asociadas a La Noche en Vivo, un ciclo de cine documental, un curso de flamenco, un concurso de cante joven y un certamen de coreografía. Se ofrecerán más de 425 actuaciones en 24 espacios distintos”

<sup>132</sup>. Este repertorio discursivo de la CAM se ha trasladado directamente a la propuesta de actividad cultural y ocio del Ayuntamiento de Madrid, como puede leerse en sus medios de difusión, habilitando un apartado especial denominado “flamenco”, dentro de su web institucional (<https://www.esmadrid.com/flamenco-madrid>. Acceso: 19 de febrero de 2017).

dediquen habitualmente al comercio de bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid”<sup>133</sup>.

Mediante la organización de certámenes y exposiciones que copan la agenda de todos los espacios públicos que de ellas dependen, como teatros, museos y centros culturales, visibilizan, potencian y se apropian de los valores identitarios, artísticos y etnográficos atribuidos al flamenco, para gestionar los movimientos de capital simbólico que ello represente (Appadurai, 1991). La primera es la encargada de organizar la “Agenda Cultural de la CAM”<sup>134</sup>, y la que gestiona por tanto las programaciones de los teatros de toda la Comunidad<sup>135</sup>, así como las compañías de Danza, que recibirán la mayoría de las ayudas de subvención pública disponibles a través del INAEM, y que forman parte de la Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos y Festivales de Titularidad Pública<sup>136</sup>, instituciones que, con el objetivo de llevar las artes escénicas de danza y teatro españolas a todos los puntos del país para crear un público interesado, forman parte del complejo entramado de movimiento de dinero público y su desviación hacia espacios de orden privado.

“La gira que hacía “El flamenco viene del sur”, ya que hacen el festival en Madrid, pues vamos a llegar a un acuerdo... Tú llevas a éste pero metemos a éste otro; lleguemos a un acuerdo. Los teatros están absolutamente pillados por los partidos, y sólo quieren que actúen los de sus partidos”<sup>137</sup>... Es una cosa asquerosa... Hablo de política en general: es el sistema corrupto.”

GMJ (Flamencólogo, 60 años. Madrid)

Las Orquestas, y también las competencias relacionadas con el cine, como el “Boletín de Cine de Madrid” y otras publicaciones de fondo Documental, dependen de la otra institución: la “Dirección General de Patrimonio Cultural”. Esta última diseña los contenidos que la primera difunde en lo relativo a exposiciones y museos<sup>138</sup>, siendo el enlace de esta área para gestionar todo lo relacionado con Patrimonio Histórico y Museos, así como los Archivos y la Red de Bibliotecas y campañas de fomento de la lectura.

La institución más destacada del Ayuntamiento de Madrid que directamente se relaciona con esta representación de lo flamenco es el Área de Gobierno de Cultura y Deportes. Esta sección es la responsable de promocionar el mensaje cultural de la ciudad, donde han ubicado al flamenco patrimonializado como claro referente turístico de la ciudad con mensajes de orden identificativo.

---

<sup>133</sup>[en red]

[http://www.madrid.org/cs/Satellite?pagename=ComunidadMadrid/CM\\_Presentacion\\_FA/fichaConsjeria\\_Organismo&cid=1109168846438&c=CM\\_Presentacion\\_FA&language=es](http://www.madrid.org/cs/Satellite?pagename=ComunidadMadrid/CM_Presentacion_FA/fichaConsjeria_Organismo&cid=1109168846438&c=CM_Presentacion_FA&language=es). Acceso: 15 de febrero de 2017.

<sup>134</sup> <http://www.madrid.org/agenda-cultural/>. Acceso: 19 de febrero de 2017.

<sup>135</sup> Teatros del Canal (Madrid); Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial; Real Coliseo Carlos III (San Lorenzo de El Escorial); Centro Cultural Paco Rabal - Palomeras Bajas (Madrid); Centro Comarcal de Humanidades Cardenal Gonzaga - Sierra Norte (La Cabrera); Centro Cultural Pilar Miró (Madrid); Teatro de La Abadía (Madrid); Corral de Comedias de Alcalá de Henares; Red de Teatros de la Comunidad de Madrid (municipales); XXXV Festival de Otoño a Primavera

<sup>136</sup> <https://www.redescena.net/home/index.php>. Acceso, 29 de marzo de 2017.

<sup>137</sup> Chencho y la Red nacional de teatros

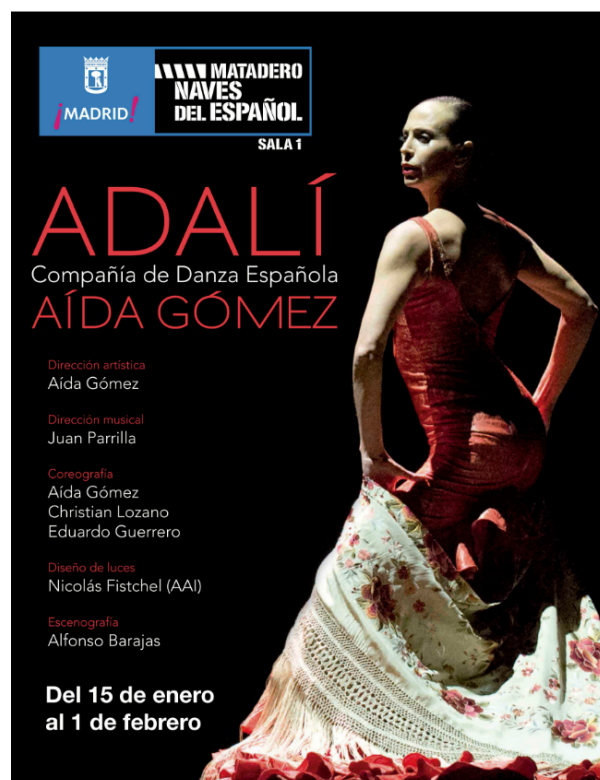
<sup>138</sup> Museo Arqueológico Regional; Castillo de Manzanares El Real; Museo Casa Natal de Cervantes (Alcalá de Henares); Casa Museo Lope de Vega (Madrid); Museo Picasso; Colección Eugenio Arias (Buitrago del Lozoya); Centro de Interpretación de Nuevo Baztán; Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles); Sala Alcalá 31; Sala Canal de Isabel II; Sala El Águila; Sala Arte Joven; Fundación Canal (Madrid); Red Itiner. Red de Exposiciones itinerantes de la Comunidad de Madrid; Guía de museos y colecciones; Turismo cultural; Agenda Actividades en el Castillo de Manzanares El Real; Calendario de Eventos 2017

De: <http://www.madrid.org/agenda-cultural/>. Acceso: 29 de marzo de 2017

Soporta en sus presupuestos municipales teatros y espacios en general donde las interpretaciones de flamencos profesionales tienen lugar habitualmente como el Centro Cultural de la Villa, donde tiene lugar el festival Madrid Flamenco, el Centro Cultural Conde Duque, donde se organiza actualmente el Festival Flamenco Joven y otras actuaciones, y las Naves del Matadero, con otro tipo de propuestas flamencas con un tratamiento representado como de corte más contemporáneo. Además, es la responsable de establecer relaciones entre los que hemos denominado como espacios artificiales de representación de orden público y privado: desde tablaos hasta festivales de cine. La propia web el Ayuntamiento de Madrid suministra generosa información sobre todos ellos como propuestas para las “ofertas de ocio de la ciudad”.



Cartel del festival flamenco de la ciudad de Madrid “Madrid Flamenco”. Centro Cultural de la Villa. 2017. De <https://www.deflamenco.com/revista/conciertos/festival-flamenco-madrid-2017-2.html>. Acceso 3 de julio de 2017



Dcha: Cartel de representación flamenco en las Naves del Matadero. De <https://www.deflamenco.com/revista/conciertos/adalia-de-danza-espanola-aida-gomez-2.html>. Acceso 3 de julio de 2017

**Figura 18.** Vínculos visibilizados del Ayuntamiento de Madrid con representaciones de intérpretes

Resulta cada vez más habitual encontrar las figuras estereotipadamente flamencas en eventos de visibilización de la ciudad relacionados con la construcción de su propia imagen: lo flamenco se integra progresivamente en la representada como “identidad madrileña” combinando símbolos que han sido potenciados para construir la representación regionalista-tradicionalista de Madrid, y se vinculan a lo flamenco de formas diversas. Por ejemplo, la campaña promocional del pasado año 2017 del Festival Flamenco de Madrid, en su tercera edición, pasaba por *afamencar* el emblemático

chotis “Madrid, Madrid, Madrid”, de Agustín Lara, fusionando símbolos identitarios que resultan en nuevas figuras de lo flamenco de Madrid<sup>139</sup>.

Las “escuelas municipales de música y danza” son también plataforma de visibilización ofreciendo carreras para tocar la “guitarra flamenca”<sup>140</sup>, que se distingue de la “eléctrica” y la “clásica”. No lo hace así la danza, en la que la oferta está incluida dentro de la Danza Española, algo que cambiará en breve pues, varios ayuntamientos de la CAM como el de Pinto, o Tres Cantos, ya ofertan estas prácticas con una elevada demanda. La CAM se sumó a los dictados nacionales de promoción del flamenco el 7 de mayo del pasado 2016, con el anuncio de la incorporación de la especialidad de baile flamenco en el Conservatorio Profesional de Danza Fortea, para el curso 2016/17. Desde fuentes oficiales se anunciaba que<sup>141</sup>:

“Con esta actuación, la Comunidad de Madrid se suma a la implicación que otros poderes públicos españoles - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (a través del INAEM y la Secretaría de Estado de Cultura), Instituto Andaluz del Flamenco, Embajadas españolas, Instituto Cervantes...- en la promoción del flamenco lo que fomenta la colaboración entre entidades públicas y privadas, asumiendo el flamenco como signo identificativo de la cultura española y de la marca España”.

Esta visibilización de lo flamenco como una práctica lo suficientemente sólida como para existir por sí mismo en la ciudad de Madrid, y no incluido o participando de otras manifestaciones artísticas, es uno de los discursos mayoritarios de sus usuarios. Sin embargo, parece haber un conflicto de competencias interinstitucional en las atribuciones para gestionarlo que, si bien trasciende el nivel autonómico en tanto que las instituciones políticas implicadas se relacionan a nivel nacional, sus usuarios lo ven reflejado incluso en el nivel municipal:

“La Junta Andalucía se arroga el derecho sobre el flamenco, con la connivencia de los señoritos que están en los despachos de Madrid. Se quedan con el chorro del petróleo que pagamos todos con nuestros impuestos para subvencionar a gente que acaba de llegar y lleva cuatro días... La Junta como institución se hace muy poderosa porque es la única institución del estado español que “entiende” de flamenco.”

JSS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

“Que Madrid no tenga una universidad de Jazz, de flamenco... Que no haya uno aquí... Si ya está en Berklee!!! Javier Limón lo ha metido. Es el director del departamento de músicas del Mediterráneo, o algo así (...) En Barcelona hay grandes artistas del flamenco: Carmen Amaya, Maite Martín, Miguel Poveda, Chiquelo, Duquende... quizás no tan potente como aquí en Madrid”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Respecto a lo relacionado con la financiación de escenarios para la representación escénica en la ciudad de Madrid, en la caso de la CAM son los “Teatros del Canal” el más privilegiado de los escenarios oficialistas para las interpretaciones de los flamencos canónicos<sup>142</sup>, aunque el Teatro de la

---

<sup>139</sup>

<sup>140</sup> <http://www.madrid.es/UnidadesDescentralizadas/EducacionyJuventud/CentrosEducativosMunicipales/EscuelasMunicipalesDeMusica/Ficheros/EspecialidadesImpartidasEnEEMM.pdf>.

Acceso: 7 de agosto de 2017

<sup>141</sup>[en red]

[http://www.madrid.org/cs/Satellite?c=CM\\_Actualidad\\_FA&cid=1354587751839&language=es&pagename=ComunidadMadrid%2FEstructura](http://www.madrid.org/cs/Satellite?c=CM_Actualidad_FA&cid=1354587751839&language=es&pagename=ComunidadMadrid%2FEstructura). Acceso: 15 de febrero de 2017.

<sup>142</sup> Atendiendo a su programación anual, el flamenco aparece como un género más de reciente publicitación en el propio teatro, propuesto como el principal escenario para la puesta en escena de la SUMA FLAMENCA. La SUMA es el “festival

Abadía alberga habitualmente iniciativas privadas de representaciones de flamenco, así como en el “Compaq” de la Gran Vía o el “Apolo” de Tirso de Molina, en el que actúa habitualmente el Ballet Flamenco de Madrid,<sup>143</sup> y otros teatros de la ciudad. A esta última iniciativa se ha sumado este verano de 2017 el “Teatro Flamenco de Madrid”, que comparte espacio de representación escénica en el Teatro Alfil de Malasaña, y que nace como “el primer espacio con programación diaria dedicado al cante, el toque y el baile”<sup>144</sup>.

La financiación de las representaciones flamencas se extiende, claro, a toda la región. El discurso periodístico y flamencológico promociona el hecho de que los concursos<sup>145</sup>, las interpretaciones en multitud de locales y teatros, los largos festivales en el Palacio de los Deportes o en la Plaza de Toros a los que antes nos referimos, así como las peñas<sup>146</sup>, contribuyeron a lo que considera “el renacimiento de la actividad flamenca madrileña” a finales del siglo XX. La red de festivales y concursos creada por la CAM es una malla que soporta las representaciones de intérpretes que siguen los caminos de la canonización interpretativa. Es pertinente aquí el mencionado “Certamen Coreográfico de Danza Española y Flamenco” por cumplir un papel fundamental en este proyecto. De hecho, se presenta oficialmente como una

“plataforma de exhibición y concurso de obras coreográficas nuevas, de Danza Española (...) (que) ha contribuido a afianzar esta corriente del nuevo ballet flamenco, otorgando reconocimiento y prestigio a jóvenes coreógrafos que han arriesgado en líneas de enriquecimiento de la danza española. Se ha valorado, igualmente, las iniciativas de recuperación e investigación de formas tradicionales, como el nuevo folklore y la escuela bolera”<sup>147</sup>

---

flamenco de Madrid”, que ha sido dirigido por Juan Verdú desde su primera edición, en el 2005, hasta su sustitución en 2015, coincidente con la llegada de Cristina Cifuentes a la presidencia de la CAM. Tiene lugar alrededor del mes de junio, y este año 2017 cuenta con su XIIª edición

<sup>143</sup> Ballet Flamenco de Madrid. <http://www.balletflamencodemadrid.com/>. Acceso: 15 de febrero de 2017.

<sup>144</sup> <http://www.teatroflamencomadrid.com/>. Acceso 20 de octubre de 2017.

[https://elpais.com/ccaa/2017/10/19/madrid/1508437584\\_479190.html](https://elpais.com/ccaa/2017/10/19/madrid/1508437584_479190.html). Acceso 20 de octubre de 2017.

<sup>145</sup> Antes del concurso de Córdoba, se celebró el Gran Concurso Nacional de Arte Jondo (1948) en el Teatro Monumental de Madrid, organizado por Vicente Escudero. Destaca, entre otros, el de Aficionados de Vallecas, los de Saetas o el de los Jóvenes valores celebrados en el Círculo de Bellas Artes, siguiendo con (...) el Concurso Nacional de Cante Juan Talega en Pinto o el de la Silla de Oro de Leganés, celebrado en las Jornadas Flamencas de La Fortuna, que tienen lugar desde 1993.

<sup>146</sup> En 1932 se organizó el Liceo Andalúz. Por esos años, existió bajo la presidencia del poeta Nicolás Miguel Callejón, la Sociedad del Cante Flamenco de Madrid, que fue la primera peña tal y como hoy lo entendemos” (Blas Vega, 2006: 185)

<sup>147</sup> De <https://www.certamenflamenco.com/>. Acceso: 3 de marzo de 2017.





Propuesta de locales hosteleros de la ciudad de Madrid para representaciones flamencas en la Navidad de 2016      Anuncio en el Café Barbieri de representación “Flamenco y Fusión”

**Figura 19.** Iniciativas de locales privados de representaciones de flamencos (elaboración propia)

El vínculo entre instituciones y organismos es aquí patente. Efectivamente,

“Todos estos jóvenes coreógrafos se presentaron al Certamen en un momento ascendente de sus carreras. Ahora son nombres conocidos dentro y fuera de España y forman parte de las carteleras de festivales como Suma Flamenca, el Festival de Jerez, la Bienal de Sevilla y los más importantes festivales de flamenco internacionales, Flamenco Festival New York y Flamenco Festival London”<sup>148</sup>

Además de estar presente en los Veranos de la Villa y en las Noches Flamencas en Sabatini, intermitentemente se ha celebrado la Cumbre Flamenca (1984-1987), conocida posteriormente como Cumbre Flamenca de Metro de Madrid (2005-2009), y en parte representada en la antigua y rehabilitada estación de Chamartín con la financiación de la CAM.

Junto a los organismos regionales y municipales, otras instituciones de carácter privado apoyan la difusión del flamenco patrimonializado, en la mayoría de las ocasiones de forma conjunta, mediante subvención o apoyo mediático para visibilizar sus proyectos con la inclusión en agendas públicas “culturales” y de “ocio”.

Si bien las más importantes instituciones políticas relacionadas con el flamenco en Madrid han sido nombradas, hay otras muchas repartidas por la provincia que están igualmente vinculadas pero no que se ubican en la ciudad, y que soportan peñas y representaciones municipales a las que nuestros informantes se refieren continuamente a la hora de visibilizar el flamenco de Madrid. El discurso mayoritario es particularmente inclusivo con los principales núcleos de población de la CAM donde se

<sup>148</sup> De <https://www.teatrofernangomez.es/prensa/xix-certamen-de-coreografia-de-danza-espanola-y-flamenco>. Acceso: 3 de marzo de 2017

reconoce la actividad flamenca oficial.<sup>149</sup> Pero no nos ocuparemos de estas ni de otras muchas por no haber formado parte de nuestras unidades de observación, aunque consideramos oportuno reseñarlas para ser conscientes de las dimensiones del proyecto en el que se forjan las representaciones y prácticas que conocemos sobre el flamenco madrileño<sup>150</sup>.

Madrid es además la capital de España. Como centro administrativo del Estado, es el espacio que alberga todas las Sedes centrales de las principales instituciones políticas. Los discursos corporativos de este tipo de instituciones aparecen como una carta de re-presentación frente a los ciudadanos nacionales, pero también frente a los extranjeros

---

<sup>149</sup> “La periferia madrileña cuenta con el festival Raíces Flamencas en San Fernando de Henares, Noche Flamenca de Coslada, Noche Flamenca de Alcorcón (donde se hace también una feria de Andalucía y donde funciona la Escuela Municipal de Danza Antonio Canales), Festival de Flamenco Café Cantante en Ciempozuelos y las ya mencionadas Jornadas flamencas de La Fortuna de Leganés, además de las de Fuenlabrada, que además celebran el Otoño Flamenco; la semana flamenca de Alcobendas, organizada por la Peña Chaquetón” (Blas Vega, 2006: 185)

<sup>150</sup> Citamos aquí una serie de instituciones no locales que han formado, y forman parte, del plan de patrimonialización del flamenco, y de las que se vienen hablando en tanto que explícitamente aparecen en la Declaración (UNESCO, 2010a). Por su elevada representatividad, están todas las instituciones vinculadas a la Junta de Andalucía en materia de Cultura y que participan como tales, pero no sólo este sector: las instituciones educativas juegan también un papel fundamental, aunque se tratarán debidamente en el siguiente apartado por su carácter de organización de las comunidades y no tanto por los réditos políticos obtenidos.

Según el IPCE, la Dirección General de Bienes Culturales es el órgano competente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en materia de gestión de Patrimonio Histórico. Se organiza en los Servicios de Protección, Conservación y Obras e Investigación y Difusión.

De relevante participación política también son las Delegaciones Provinciales de Cultura de Almería; Cádiz; Córdoba; Granada; Huelva; Jaén; Málaga; Sevilla

El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) “es una entidad científica de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía dedicada al Patrimonio Cultural desde 1989 y que actualmente es una agencia pública que integra todas las disciplinas del Patrimonio Cultural: investigación del Patrimonio Histórico, documentación, conservación de bienes culturales, restauración del Patrimonio Histórico, difusión y formación en patrimonio, entre otras. El “Centro de Patrimonio Mundial (perteneciente al IAPH), con sede en Sevilla, realiza informes valorativos para la Dirección General de Bienes Culturales acerca de las candidaturas de Patrimonio inmaterial de la Humanidad que se presenten por parte de la Comunidad Autónoma Andaluza”. La Comisión Andaluza de Etnología, es otro órgano consultivo de la Consejería de Cultura en materia de patrimonio etnológico y, por tanto, de patrimonio Inmaterial y a su vez, asesora al Consejo Andaluz del Patrimonio Histórico, el máximo órgano consultivo de la Junta en materia de patrimonio. Instituto Andaluz del Flamenco y Centro Andaluz del Flamenco. “El Museo de Artes y Costumbres Populares”, integrado en la “Red de Museos de Andalucía”. El Centro de Innovación Etnográfica (RED CIE) de la Consejería de Innovación, Ciencia y Tecnología. Los Grupos de Desarrollo Rural. El Centro de Estudios Andaluces. La Fundación Machado. La Consejería de Turismo y Comercio que tiene delegadas las competencias en artesanía. La Consejería de Agricultura y Pesca, Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, pues “Registran y protegen indirectamente el patrimonio a partir de los planes de ordenación del territorio, gestionan los Centros de Interpretación de los Espacios protegidos; tienen competencias sobre las actividades relacionadas con la pesca, la alimentación, la agricultura, la ganadería, las explotaciones forestales....) Y ayuntamientos en general en tanto que “Registran y protegen el patrimonio Histórico a partir del planeamiento y tienen competencias en su conservación y salvaguarda”.

Además, son las Regiones de Murcia y de Extremadura las que aparecen para organizar el tridente del sur de España al que se asocian en la Declaración las prácticas flamencas, pero también porque “la Región de Murcia aporta a la candidatura la experiencia adquirida en la presentación de la candidatura de los Tribunales de Regantes un año antes, inscrita en la Lista Representativa que fue destacada, entre más de cien presentadas, durante la reunión del Comité Intergubernamental en Abu Dabi como ejemplo a seguir para la presentación de candidaturas” (Simó y García, 2010: 379). Es de destacar que ciudades tan representativas como Madrid o Barcelona y en las que tantos flamencos viven, no aparezcan siquiera mencionadas en el proceso burocrático de la Declaración. Así pues, es pertinente incluir aquí la Oficina de Patrimonio Etnológico adscrita a la Dirección General de Patrimonio Cultural, de la Consejería de Educación y Cultura como el órgano competente en esta materia para la Junta de Extremadura. De la misma manera incluimos a la Dirección General de Bienes Culturales, y dentro de ella el Servicio de Patrimonio Histórico de la Comunidad Autónoma de Murcia.



## MADRID COMO SEDE ADMINISTRATIVA DEL ESTADO

En Madrid, la principal institución delegada del Estado en el tratamiento del patrimonio flamenco, y responsable por tanto de estas acciones, es el actual “Instituto de Patrimonio Cultural de España”<sup>151</sup> (IPCE), antes “Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales”, relacionado con el “Instituto de Patrimonio Histórico Español” (IPHE), creado en 1985. Desde el 2003, y por recomendación de UNESCO<sup>152</sup> (UNESCO 2001, 2003), el IPCE tutela mediante sus instituciones delegadas el tratamiento institucional de los elementos representativo del PCI, entre otros, el flamenco. Pero su trabajo viene de atrás, pues es además el responsable de la creación del Inventario del denominado Patrimonio Cultural Material (PCM) español, ligado al discurso museológico tan trabajado por los antropólogos (Pazos, 1998; Barañano, 2007a, 2007b).

El IPCE es entonces la cabeza visible de la elaboración del discurso de la patrimonialización, con competencias formales atribuidas como la práctica de la conservación y restauración del Patrimonio Cultural (PC) del que, el Inmaterial, es hoy en día un elemento fundamental por centrarse en él las últimas atenciones. En su ejercicio profesional, es el organismo legitimado para apropiarse de la “cultura material e inmaterial”, apelando a su representación como arte, o convirtiéndola en patrimonio etnológico mediante una serie de mecanismos burocráticos perfectamente definidos y secuenciados<sup>153</sup> que, si bien han sido mencionados en la introducción de este capítulo, estudiaremos en detalle en el último epígrafe.

Parece que el tiempo no pasa al pensar que “la cultura se vuelve algo a coleccionar (...) como una especie de muestrario etnográfico de imágenes, textos, objetos, rótulos; un museo juguetero que

---

<sup>151</sup> De: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/informacion-general/gestion-en-el-ministerio/instituto-del-patrimonio-cultural-de-espana.html>. Acceso: 29 de abril de 2017.

<sup>152</sup> Además, según Blas Vega (2006), en 1969, como consecuencia de un acuerdo con la UNESCO, se fundó el “Centro de Estudios de Música Andaluza y Flamenco”, con sede en el Instituto de Cultura Hispánica, y que albergó dos importantes reuniones internacionales en 1969 y 1972. El Ateneo de Madrid ha sido también sede de conferencias y actuaciones como la de Ríos Ruiz en 1970, con un posterior concierto de Morente al cante, y Sanlúcar a la guitarra. El Círculo de Bellas Artes ha acogido varios eventos de música flamenca, entre ellos, las dos primeras ediciones del festival flamenco de Madrid, en 1993 y 1994

<sup>153</sup>

### Normativa nacional:

Este tipo de bienes culturales no ha sido contemplado en las primeras normas españolas. Desde aquí hay otra nota que debe llevarse a las líneas que aludan al valor etnográfico, dentro del valor académico. Así, en el Decreto Ley de 1926 sobre La riqueza artística, el Patrimonio Etnológico, en cuyo seno se incluirían las manifestaciones inmateriales, sólo se nombra en relación a lo típico y “pintoresco”, pero tan sólo se refiere a los conjuntos arquitectónicos. Con posterioridad, la progresista Ley de Patrimonio Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933, ni siquiera menciona el Patrimonio Etnológico, que sólo volverá a aparecer cuando en 1953 y en 1961 se publican Decretos que se refieren a inventarios, catálogos y servicios que incluyen al Patrimonio etnológico o folclórico, pero de carácter material. Será la ley 16/1985 la que incluya todo un título (título VI) para patrimonio etnológico, contemplando los conocimientos y actividades que constituyen buena parte del PCI Esta nota llévala a las líneas que hablen del valor etnográfico

### Normativa Internacional:

A mitad del pasado siglo, Japón nombró Tesoros nacionales vivientes o “portadores de bienes culturales intangibles importantes” a personas que encarnaban, en grado máximo, las destrezas y técnicas necesarias para la manifestación de ciertos aspectos de la vida cultural de un pueblo. Durante la década de 1970 se llevaron a cabo diversas iniciativas para la protección del Patrimonio Intangible, entre ellas las tradiciones orales o las culturas históricamente menospreciadas como las africanas. Sin embargo, en la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 no aparece el Patrimonio Inmaterial como tal, aunque algunos miembros manifestaron su interés en que se diera importancia a los bienes intangibles. Algunas personas expertas en legislación han considerado que la Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 se puso en práctica precisamente para intentar tapar ese gran hueco.

simultáneamente reúne y reclasifica sus especímenes (Clifford, 2009; 165). A través de exposiciones, documentación, asesorías y publicación de revistas, u otros volúmenes, generan documentación que, de la misma forma que “El Documents”<sup>154</sup> ayudó a construir *lo exótico* del París de los 30” (Clifford, 2009; 165), las instituciones que promovieron la Declaración de 2010 y su repertorio de acciones, exotizaron y exotizan “lo flamenco” de la mano de la patrimonialización de la cultura. Así es como cumplen a la perfección el seleccionar y mostrar un único repertorio artístico-cultural con el que elaborar un sólido discurso institucional. Cada una de sus acciones escribe la historia del flamenco al margen de otros heterodoxos protagonistas, que también lo entienden y lo practican como cultura. En la cada vez más habitual práctica de visibilización, no es casualidad que el “Embajador Honorario de Cultura y Comunicación” de Marca España del pasado 2017 sea la reconocida bailaora flamenca Sara Baras que, como tantos flamencos canónicos, tienen irremediablemente atribuido un papel de re-presentación transnacional de “lo español”, de la mano de lo que el discurso patrimonial considera como flamenco. Estructurada y estructurante, no podía ser de otra forma que Marca España se refiriera al flamenco el 24/11/2015, como “el más claro referente cultural de identificación de España, y una forma de comunicación que se transmite de generación en generación (...) una manifestación artística universal”.

Si el proyecto pasa por “producir el referente cultural de identificación de España”, la tarea no es para cualquiera. Es necesaria la construcción de un sujeto político con flamencos seleccionados para una gesta en la que deben estar a la altura de las posiciones que le han sido atribuidas a figuras previamente seleccionadas como “Cervantes, Goya, Picasso o Dalí”, y de los que las instituciones de Madrid se valen para proyectar internacionalmente su imagen como capital de un Estado-nación universal. Los sujetos a definir serán los productores y protectores de “un valioso tesoro que diferentes culturas y civilizaciones, desde los griegos y romanos a los cristianos, judíos y musulmanes, a través del diálogo y el mestizaje cultural, fueron alumbrando a lo largo de los siglos en el sur de la península ibérica” (UNESCO, 2010c). El diseño de este elaborado producto es un trabajo en equipo en el que la cooperación institucional es fundamental y en el que, las acciones aparentemente desorganizadas, cobran sentido cuando en el entrelazamiento de los agentes participantes, y se incluyen en su estudio todas las dimensiones relacionadas. De la misma forma que Clifford (2009) se aproximó a la construcción de la negritud moderna en el *mundo del arte*, la construcción de “lo flamenco” bebe de similares fuentes por la potencia que se le da a su construcción de multifacético objeto; incluido el de símbolo identitario. Todas las dimensiones sociales implicadas por la participación institucional deben ser incluidas para la consolidación del relato. Al igual que

“el término *nègre* podría comprender el jazz norteamericano moderno, las máscaras tribales africanas, el ritual vudú, la escultura de Oceanía e incluso los artefactos precolombinos (...) Si la noción del “fetiche” africano tenía algún significado en la década de 1920, no describía un modo de creencia africana sino más bien el modo en que los aficionados europeos consumían artefactos exóticos. Una máscara, una estatua, o cualquier girón de cultura negra podía convocar efectivamente un mundo completo de sueños y posibilidades, apasionadas, rítmicas, concretas, místicas, desencadenadas: un “África” (Clifford, 2009: 170).

---

<sup>154</sup> Documents. *Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie, Variétés*. Periódico vanguardista editado por George Bataille a finales de los años '20 con una clara orientación etnográfica. Había abandonado el movimiento surrealista de Breton y se rodeó de colaboradores que partirían a misiones en África en la misión Dakar-Djibuti

En el momento histórico en el que los flamencos se hallan repartidos por todo el globo, y el ya conocido discurso de los efectos de una globalización imparable parece haber *deslocalizado* a la población y *confundido* las prácticas apropiadas para las tierras que habitan, las instituciones españolas dieron un empujón más hacia la apropiación de lo flamenco. La deslocalización de los centros de control sobre las formas flamencas se unía a la cada vez mayor circulación de flamencos no canonizados por el mundo, en el que, como lugar de encuentro, Madrid tiene un papel privilegiado. Estos mundializados flamencos, representados como recién llegados, eran ubicados desde las instituciones extranjeras voceras de la historia oficial como interpretaciones exógenas de flamencos que no eran aquello que su patrimonialización declaraba: ni *españoles*, ni *populares*. Esta situación era representada desde las instituciones españolas como intervenciones con representaciones contemporáneas de un flamenco que responden a esta situación “global”, y que son puestas en práctica por sujetos ubicados en posiciones heterodoxas por ser considerados nuevos para el perfil fenotípicamente representativo del *español popular*, y que no respondían por tanto al prototipo necesario del *auténtico* flamenco. Había entonces que tomar medidas y, la Declaración de 2010, es parte de ese proceso de largo recorrido en el que las instituciones se enfocaron en potenciar la no sencilla tarea de dibujar al genuino flamenco; tal y como hemos tratado, un campo cultural complejo y suficientemente diverso como para ser fácilmente contorneado con trazo fino. Sin embargo, y negando lo anterior, su representación está sólidamente constituida y naturalmente justificada en los materiales presentados ante UNESCO para la Declaración (UNESCO, 2010a, 2010c). Allí se describe cómo el flamenco se ha ido enriqueciendo “a lo largo de los siglos”, haciéndose cada vez más denso, en un paradójico proceso de enriquecimiento en el que el producto es el resultado de la *convivencia*, y *fusión cultural* de “distintas civilizaciones” que han habitado la península ibérica. Para que esta flamenquización del flamenco no sea considerada una estereotipada imagen fija, se incluye en el *discurso* cierto aire de dinamismo que respaldan en el día a día las políticas públicas de diversos organismos e instituciones al tratar de incluir un pasado relativamente reciente, y contemporaneizar su imagen con relatos de líneas continuistas mediante ayudas y subvenciones para la promoción de seleccionadas representaciones, exposiciones, y concursos. La maquinaria administrativa estatal tomó cartas en el asunto para organizar, agrupar y catalizar esfuerzos<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Para lograrlo, la UNESCO solicita la *demonstración* de las medidas que hayan sido puestas en práctica con carácter previo a la Declaración, así como aquellas que están en curso. Tal y como consta en la solicitud (UNESCO, 2010a), se enumeraron: la creación en 1989 por parte de la Junta de Andalucía del Centro Andaluz de Flamenco, con sede en Jerez de la Frontera (considerado el mayor archivo de flamenco en el mundo); cinco años más tarde se crea la Agencia Andaluza para el desarrollo del Flamenco: una única institución creada con el propósito de aunar todas las políticas públicas relacionadas con la protección y difusión del flamenco; se considera pertinente también la publicación en el boletín de la Junta de Andalucía de las subvenciones para la producción y distribución de espectáculos flamencos, organización de estructuras comunitarias (peñas), el Observatorio Flamenco (investigación), así como festivales flamencos; el reconocimiento de Andalucía como comunidad líder en la declaración de sus artistas flamencos con distintas consideraciones como hijos distinguidos o receptores de la medalla de Andalucía y la Inclusión del flamenco como un “elemento distintivo del patrimonio cultural” de Andalucía en Estatuto de Autonomía de la Región (artículo 68); las medidas de protección jurídica de las formas del flamenco en las regiones autónomas del sur de España: Andalucía, Extremadura y Murcia; la creación, por el Gobierno Regional de Extremadura, del centro de investigación en el Flamenco de Extremadura, en Badajoz; la creación en 1981 del Departamento de estudios sobre el flamenco en el Centro de Murcia para el teatro, la música y el folclore; así como la consolidación de una red de cientos de peñas y asociaciones culturales con el objetivo de proteger y difundir el flamenco; la creación de fundaciones con el nombre de antiguos intérpretes flamencos con la idea de, a través de sus parientes y con la ayuda de diversas instituciones, salvaguardar y difundir su legado; la inclusión del flamenco en el programa del Auditorio Nacional de música de Madrid por el Ministerio de cultura Español y la Junta de Andalucía; la consolidación del flamenco en la agenda cultural del Instituto Cervantes; la concesión

multidireccionales que culminarían en la declaración del flamenco como PCI<sup>156</sup>. Según Simó y García (2010), “la candidatura del Flamenco tiene como antecedentes la iniciativa llevada a cabo por la Junta de Andalucía (JdA) durante el “Programa de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”<sup>157</sup>, y que ha sido duramente criticado por Steingress (2002). El Flamenco fue presentado en aquella ocasión como candidatura de carácter transnacional, en la que se optó por una fracasada representación de la cultura relacionada con la Música Andalusí y las influencias mutuas que había tenido en los distintos países que se consideraban participantes. En el año 2009 se retomaría la apuesta pero con otra estrategia: se potenciaría su efecto de respaldo comunitario con la participación de las Comunidades Autónomas de Extremadura y Murcia<sup>158</sup>, cuyos representantes consideraron que “la influencia del flamenco en sus territorios, y de sus territorios en el flamenco, tendría que ser reflejada en la candidatura, enriqueciendo así el enfoque aportado por la Comunidad andaluza” (Simó y García, 2010: 379)<sup>159</sup>. La exitosa inclusión de la Región de Murcia y la de Extremadura ampliaba el abanico de sujetos que demandaran a UNESCO el reconocimiento<sup>160</sup> de su patrimonio; siendo estas acciones prácticas habituales para dar una imagen de más apoyo, y visibilidad contundente, sosteniendo un discurso de tolerancia por la convivencia<sup>161</sup>. La propuesta

---

de Premios Nacionales de la música y de la Danza a los más reconocidos intérpretes flamenco, destacados transnacionalmente; así como el apoyo durante más de cuatro décadas de concursos nacionales como el de Córdoba (1956) y La Unión (1961).

<sup>156</sup> A pesar de que, efectivamente, el objetivo no se completó con éxito, la UNESCO reconoció su interés, y animó a los proponentes a seguir trabajando en el tema en vistas a sucesivas convocatorias, una vez entrada en vigor la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del 17 de octubre de 2003. Tras su entrada en vigor, el 20 de abril de 2006 se produjo la desaparición del Programa de Obras Maestras, poniéndose en marcha el sistema de Listas, tal y como estaba previsto en el texto de la Convención. La primera convocatoria para las inscripciones en la Lista Representativa se abrió en el año 2008 y, tras la evaluación de las candidaturas presentadas, fue resuelta en 2009.

En el marco del Estado Español las candidaturas a presentar se eligen en el Consejo de Patrimonio Histórico, órgano al que antes nos referimos y en el que están representados los responsables en materia de PC de todas las Comunidades y Ciudades Autónomas, así como del Ministerio de Cultura.

En la reunión celebrada en Palma de Mallorca en julio de 2009, se propusieron las candidaturas a presentar entre las que la Junta de Andalucía volvía a apostar por el flamenco, y fue precisamente en esa misma reunión, donde se decidió que esta candidatura sería una de las que presentaría el Estado español a la convocatoria de 2009.

<sup>157</sup> Este programa, anterior a la existencia de las Listas Representativas, contaba con una convocatoria bianual y, mientras estuvo vigente, hubo convocatorias en 2001, 2003 y 2005, a las que cada Estado podía presentar una única candidatura de carácter nacional por convocatoria, pudiendo presentar también candidaturas de carácter transnacional (Simó y García, 2010:379).

<sup>158</sup> Se elaboraron para la ocasión todas las piezas que UNESCO demandaba: vídeo promocional, fotografías, lista de firmas declarativas y apoyos de las comunidades protagonistas de esta cultura, así como un texto que incluyera un pequeño resumen que presentara al flamenco, que citamos al inicio de este capítulo.

<sup>159</sup> Para evitar a toda costa un nuevo rechazo, la Junta de Andalucía, de la mano de las Juntas de Extremadura y Murcia, enfoca todos sus esfuerzos, renovando y adecuando el discurso a las demandas con el desembarco del ex consejero de Turismo, Paulino Plata, en la Consejería de Cultura; asegurando por entonces que se priorizaba el reconocimiento del flamenco sobre cualquier otro proyecto en marcha. En concreto, en una entrevista al Diario El Mundo (<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/15/andalucia/1289839482.html>. Acceso: 9 de febrero de 2017.), proponía que “el flamenco tiene que ocupar el espacio que le corresponde por una cuestión de dignidad y justicia”.

<sup>160</sup> Puede en las referenciados apartados de la página de UNESCO la lista de sujetos elegidos como representativos del flamenco que firman para cumplir uno de los requisitos administrativos que UNESCO solicita para la inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad: la demanda por parte de las comunidades protagonistas.

<sup>161</sup> Efectivamente, en la triunfal “Declaración institucional del presidente de la Junta sobre el reconocimiento del Flamenco por la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad”, de la Oficina de la Portavoz de la Consejería de Presidencia de la Junta de Andalucía, firmada por el entonces presidente Griñán, se congratula:

“El Gobierno andaluz ha luchado por este reconocimiento porque creemos en los grandes valores que emanan del flamenco. La multiculturalidad, la tolerancia, la transmisión generacional, el reconocimiento a la tradición y el respeto a

aunaba así la franja sur del Estado, mostrando un frente continental de línea continuista acorde al relato de la generalista, y ausente de contradicciones propagandísticas, “Historia de España” de los libros de bachillerato.

Diseñado, empaquetado y etiquetado, para lograr el éxito se le inspiró al flamenco aliento de vida en el rostro desde todas las instituciones posibles<sup>162</sup>; proceso conducido por la correspondiente ley del IPHA, la institución delegada en Andalucía de IPCE, que reproduce su discurso nacionalista, y que a su vez cumple los criterios de UNESCO.

Éste es el trazado perfecto sobre cómo se distribuyen los poderes nacionales, de lo más transnacional a lo regional, y de lo regional de nuevo hacia lo transnacional: UNESCO hace Recomendaciones a los Estados sobre el tratamiento de la cultura (UNESCO, 2003, 2005), pues es concretamente en el A12 de UNESCO (2003) donde se recomienda que “para asegurar la identificación con fines de salvaguardia, cada Estado Parte confeccionará con arreglo a su propia situación uno o varios inventarios del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. Dichos inventarios se actualizarán regularmente (UNESCO, 2003:5)”. Seguidamente, el Estado delega en los organismos competentes de sus Comunidades Autónomas la elaboración de las propuestas<sup>163</sup>; y las instituciones implicadas trabajan con sus tareas repartidas para potenciar las que llevan años en curso, siendo promovidas con declaraciones previas como la de Bien de Interés Cultural (BIC)<sup>164</sup>, o Fiesta de Interés

---

las minorías están expuestos ejemplarmente en las músicas, las letras y las coreografías de este arte nuestro. Enseña nuestras raíces para hacerlas universales” (JdA, 2010: 1)

No le faltaban motivos. Como indica un poco más abajo...

“El flamenco genera identidad y genera también riqueza. Es un valioso atractivo para el turismo y una fuente incuestionable de actividad económica y empleo.” (JdA, 2010: 2)

<sup>162</sup> Se logró que “esa profunda expresión musical de sentimientos, propia del sur de España (...), esta impronta primigenia” pasara a ser, para “los grupos humanos que pueblan ese triángulo geográfico formado por las minas de la Unión en Murcia, las dehesas de Badajoz y las Marismas de la baja Andalucía, (...) mucho más que unas músicas y unas danzas bellas y emocionantes: para estos millones de personas, el flamenco es nada más y nada menos que la fuente de su memoria y el ritmo de sus vidas, es decir, sus señas de identidad” (UNESCO, 2010a). Efectivamente, Se emprendieron campañas de visibilización en las que se solicitó a la ciudadanía un compromiso con la causa, y los medios de comunicación nacionales se hicieron eco de la causa publicitando las adhesiones los más solidarios y activos: “Más de dos millones de andaluces se han sumado a la iniciativa a través de las mociones de apoyo aprobadas en sus Ayuntamientos, y más de 30.000 personas de 60 países se han adherido a través de Internet; a esto se suman centenares de cartas de apoyo de colectivos y artistas para que el flamenco fuera Patrimonio de la Humanidad”<sup>162</sup> (Diario El País, 16/11/2010) (De: [http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862006\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862006_850215.html). Acceso: 11 de febrero de 2017)

<sup>163</sup> Este camino, iniciado tiempo atrás, es el que respalda la selección de formas que pone de relieve el discurso de la *declaración* al decir que “la cuna del flamenco es la región de Andalucía, situada al sur de España, aunque también tiene raíces en otras regiones como Murcia y Extremadura”.

<sup>164</sup> Antes y después del 2010 se produce la sucesiva inscripción en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz (CGPH) de los elementos que las instituciones consideran que conforman esta “expresión cultural andaluza”. En el caso del flamenco en Andalucía, así fue declarado en su día el registro fonográfico de La niña de los peines (en 1996), la fiesta de los Verdiales de Málaga (en 2010); posteriormente la Escuela Sevillana de Baile y la Escuela Bolera (ambas declaradas en el 2012), y se trabajaba en los expedientes del Fandango de Huelva desarrollados por el antropólogo Aniceto Delgado para el IPA, la Zambra de Granada y la Zambomba de Jerez (declarada en el 2015). Esta apropiación no era considerado legítima por el resto de comunidades, y se apresuraron a hacer lo propio. De hecho, el por entonces Consejero de Cultura de la Junta de Extremadura, Francisco Muñoz Ramírez, trató de declarar el flamenco como BIC en el 2006, así como “la fiesta nacional”.

De: [http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-24-09-2006/sevilla/Andalucia/extremadura-declarara-bic-el-flamenco-porque-no-es-exclusivo-de-andalucia\\_1423447288814.html](http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-24-09-2006/sevilla/Andalucia/extremadura-declarara-bic-el-flamenco-porque-no-es-exclusivo-de-andalucia_1423447288814.html). Acceso: 27 de marzo de 2017.

De: [http://www.granadahoy.com/toros/PSOE-Fiesta-declarada-BIC-Extremadura\\_0\\_381861840.html](http://www.granadahoy.com/toros/PSOE-Fiesta-declarada-BIC-Extremadura_0_381861840.html). Acceso: 27 de marzo de 2017.

Turístico Nacional, por ejemplo<sup>165</sup>; los informes pertinentes son elevados ante el Ministerio de Cultura, que a su vez respaldará dichas propuestas ante UNESCO; UNESCO hará los comentarios pertinentes y dará el visto bueno cuando la cultura sea apropiadamente transformada (UNESCO, 2010b); tras el éxito, el Estado, y su representación regional en Comunidades Autónomas, hacen las leyes en función de las competencias atribuidas (Ministerio de la Presidencia, 2007, 2015).

Expropiado a sus protagonistas, y apropiado por parte del Estado, conviene educar a la ciudadanía en el reconocimiento del poder que confiere lo flamenco al Estado-nación mediante el Instituto Andalúz de Patrimonio Histórico que, a pesar de ser una institución regional, no hace sino reproducir el discurso de las instituciones nacionales. En el nivel nacional es el IPCE el organismo que tiene un papel fundamental en este proceso al atribuirse

“la necesidad de arbitrar medidas protectoras de los bienes culturales desde la perspectiva de la conservación preventiva de los mismos, el Instituto del Patrimonio Cultural de España considera de gran utilidad introducir en las dinámicas formativas de la educación reglada contenidos destinados al conocimiento por parte de los alumnos de los valores

---

Para la “Escuela bolera”, fue a través del Decreto 521/2012, de 13 de noviembre, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andalúz, como Bien de Interés Cultural, de la siguiente forma:

Localización: Andalucía

Descripción de la manifestación:

Las boleras en el siglo XVIII se conocían como bailes de escuela y posteriormente, ya entrado el siglo XX, hacia 1940, como bailes de Escuela Bolera. Históricamente la Escuela Bolera es un tipo de baile estrechamente vinculado desde su nacimiento con Andalucía, siendo el principal foco de difusión del momento.

El baile flamenco es el resultado del encuentro de dos escuelas de danza: la de las bailarinas boleras y de las calés andaluzas. Un encuentro que se produce, hacia mediados del siglo XIX, sobre las tablas de las academias de baile que ofrecían funciones o ensayos públicos. Un diálogo en el que se fragua una fusión trascendental en la historia de la danza: la de los bailes boleros andaluces y los bailes gitanos. Compartieron cartel las más acreditadas boleras de la época y las gitanillas trianeras que también eran ya profesionales de su arte.

Los rasgos característicos de los bailes de la Escuela Bolera son la gracia, la elegancia de sus movimientos, la riqueza y dificultad de sus pasos, así como la interpretación característica de los bailes con palillos. La codificación de estos bailes implica el conocimiento y dominio de un conjunto de pasos cuyas denominaciones configuran un vocabulario específico de esta escuela. La mayor parte de las grandes figuras del flamenco actual han incluido en sus bailes parte de estos pasos. El repertorio de la escuela está formado por dos tipos de danzas con dos técnicas diferenciadas: los bailes boleros y los de palillos. En los primeros, se ejecutan saltos, vueltas y complicados trabajos de pies, trenzados y pasos de elevación de enorme dificultad. En los segundos, que se interpretan con zapatos o chapines, se bailan a ras de suelo y en ellos se suele zapatear.

Para la “Escuela sevillana de baile”, es el Decreto 518/2012, de 6 de noviembre, por el que se inscribe en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andalúz, como Bien de Interés Cultural.

Localización: Sevilla.

Descripción de la manifestación: La Escuela Sevillana es un estilo de baile, un conjunto de rasgos y características que definen una forma de bailar con una personalidad propia. Estas maneras imprimen al baile un aire de familia, pero ni excluyen ni ahogan la individualidad de cada bailaor/a, pues el flamenco es un arte de individualidades y protagonistas. Entre las artistas hay que destacar a Pastora Imperio que puso los cimientos de la Escuela Sevillana, o a Matilde Coral a quien hay que reconocerle el mérito y el honor de haber transmitido, codificado y difundido la Escuela Sevillana en su academia, enclavada en el barrio de Triana.

La Escuela de Sevilla no es sólo de profesionales, es una forma de bailar que se respiraba y se respira en cualquier reunión jubilosa, ya sea en un corral de vecindad, en una caseta de feria, o en los momentos de fiesta de una romería. En la Escuela Sevillana el aprendizaje del estilo de baile de mujer ha de lograr el dominio de una estética en la que impera la plasticidad. Sus movimientos han de transmitir una determinada noción de feminidad sevillana, entendiendo como tal la consecución de un baile depurado, estilizado, delicado, en el que destaque la gracia en los movimientos del cuerpo, especialmente perceptible en la forma del braceo y el juego de manos y dedos. Esta manera de ejecutar el baile de mujer ha de resultar unas veces seductor y coqueto, otras apasionado, y siempre airoso, encantador, y elegante.

<sup>165</sup> La cabeza visible de este proyecto, la antropóloga Cruces Roldán, informaba para instruirnos en una de sus numerosas conferencias de que “una serie de hechos previos, como la declaración como BIC de los registros sonoros de la Niña de los Peines, habían contribuido favorablemente a la resolución positiva de la Declaración” (Cruces Roldán, 2010).

propios del Patrimonio Cultural. Dichos contenidos (conceptuales, procedimentales y actitudinales) se desarrollarán a través de unidades didácticas de uso sencillo tanto para el alumnado como para el profesorado”<sup>166</sup>

Y no sólo el IPCE. El Instituto Cervantes (IC) es una de las principales instituciones políticas para la reproducción del poder estatal relacionado con la enseñanza de la lengua y, por ende, lo representado como cultura española, que más ha “trabajado, por y para el flamenco”. También relacionado con el idioma, otra de las grandes instituciones que participa en este proceso de apropiación simbólica es la Real Academia de la Lengua Española (RAE), que se encarga de dar marchamo y unificar la diversidad de significados a seleccionados términos flamencos, incluyendo unos y descartando otros, habitualmente al margen de los flamencos que los ponen en práctica. Mantiene su posición participando como patrocinador en diversas propuestas representadas como culturales pero, en mayor medida, actualizando el Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE) ante el torrente de *sucesos flamencos*. Para darle *jondura* al asunto, ha incorporado varias nociones relacionadas con el flamenco, gracias a los trabajos del escritor y doctor en Filología Moderna Antonio Rodríguez Almodóvar<sup>167</sup>.

Pero las atribuciones del IC que son fundamentales para este proyecto van mucho más allá que la difusión de la lengua española, pues se atribuye también la tarea de “realizar actividades de difusión cultural, en colaboración con otros organismos españoles e hispanoamericanos, y con entidades de los países anfitriones”. Hacemos notar que el uso de los lugares comunes de lo que hemos tratado como canónico, aparecen como tal en los exámenes sobre “cultura española” necesarios para obtener la nacionalidad española; pues el IC tiene encomendada, entre otras muchas la labores la prueba de conocimientos constitucionales y socioculturales de España (prueba CCSE). En los materiales docentes para preparar ese examen aparece el flamenco entre las “fiestas, tradiciones y folklore español” de la misma forma que los documentos del IPCE anteriormente tratados. incluye en sus temarios que

“cada una de las regiones y zonas de España tiene un rico folklore, que es la huella de las culturas que la han conformado a través de su historia (celta, romana, cristiana, musulmana...). En el folklore popular cabe destacar la jota, baile típico que está presente en casi toda España, en diferentes variantes, y el flamenco, que es la muestra de folklore español más conocida internacionalmente y que fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2010. Entre las figuras más conocidas del flamenco, en sus diversas manifestaciones, se encuentra el cantaor Camarón de la Isla, el compositor y guitarrista Paco de Lucía, y la bailaora Sara Baras” (IC; 2016)<sup>168</sup>

Estrechamente vinculada a las representaciones y prácticas promovidas por el IPCE que se construyen sobre el flamenco patrimonializado en particular, y sobre las dimensiones artísticas de las culturas patrimonializadas en general, participa también, aunque con mucho menor relieve, el Consejo Internacional de Organización de Festivales de Folklore (CIOFF). Una “organización de carácter no lucrativo que dirige su acción a la defensa de los intereses de la cultura popular y las

---

<sup>166</sup> [en red] <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/educacion-y-patrimonio/actuaciones/unidades-didacticas.html>. Acceso: 26 de febrero de 2017

<sup>167</sup> [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/07/actualidad/1362689386\\_496694.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/07/actualidad/1362689386_496694.html)  
<http://www.elmundo.es/andalucia/2014/10/25/544becc722601dae098b4579.html>.

Acceso: 3 de marzo de 2017

<sup>168</sup> [https://exámenes.cervantes.es/sites/default/files/ccse\\_manual%202016.pdf](https://exámenes.cervantes.es/sites/default/files/ccse_manual%202016.pdf). Acceso: 3 de marzo de 2017



tradiciones de España, salvaguardándolas y promoviéndolas a nivel internacional<sup>169</sup>. Pero si hay un organismo como el IPCE que se ocupa de las representaciones y prácticas del flamenco como *baja cultura* –e instituciones como la CIOFF que lo respaldan–, hay otros organismo que se ocupan de su construcción como *alta cultura*. Nos referimos al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)<sup>170</sup>.

El INAEM es el mayor paraguas administrativo nacional por aglutinar la gestión de todas las instituciones relacionadas con las artes escénicas de representación estatal. Esto convierte a sus directivos y técnicos en sujetos con posiciones de enorme poder a la hora de ir dibujando el flamenco oficial, pues tienen el poder de promover unas representaciones y de invisibilizar otras. Por supuesto, el INAEM es el encargado de promocionar y financiar los espectáculos de danza y representaciones artísticas dentro y fuera del país, a través de ayudas públicas en convocatorias periódicas. Estos concursos se organizan de forma temática, y los sujetos flamencos patrimonializados que necesitan subvencionar sus espectáculos saben lo que deben presentar para ser tenidos en cuenta en sus resoluciones.

“Antes de la crisis cabíamos todos: los que chupaban del bote y la gente que quería hacer cosas innovadoras, pero en crisis parece que la cosa se ha ido haciendo más comercial: han desaparecido las propuestas interesantes”.

NBJ (Bailarín, 42 años. Madrid)

“Mira, ¿ves? Aquí está el [compañía de baile] y aquí la [fundación] con el mismo nombre. Esto pasa mucho porque este tipo de convocatorias recompensan las grandes empresas: cuanto más cara, más te dan. Como la cantidad a repartir es una, se hace como un círculo vicioso en el que cada vez las mismas compañías que presentan los mismos espectáculos ganan más veces, y el resto nos quedamos fuera. Nosotros no podemos competir. Luego está el tema del enchufe... ¿qué quieres que te cuente que no te imaginas?”

ME (Bailaora, 29 años. Jaén)

---

<sup>169</sup> Creada en 1970, en Confolens (Francia), se fijó los objetivos de reunir y ayudar a las organizaciones que en el mundo se esfuerzan por promover la *cultura popular*, de *salvaguardarla* y de popularizarla a través del canto, la música y la danza folclórica (...) (así como) servir los objetivos de la UNESCO en el ámbito del folclore”<sup>169</sup>. Con su sede española en Badajoz, de la mano del Programa de Internacionalización de la Cultura Española-Visitantes (PICE), que gestiona Acción Cultural Española (ACE), promueven la transnacionalización de la *cultura popular tradicional española*. Para dar una idea de su capacidad de influencia, “Todos los años el CIOFF desarrolla un amplio plan de actividades tras establecer acuerdos para la celebración de 250 festivales internacionales de folclore en el mundo y el Intercambios internacionales de conjuntos folclóricos que afectan a más de 50.000 artistas. Sin embargo, la mayoría de las iniciativas del CIOFF se dirige al público en general, particularmente los festivales internacionales, las conferencias y las “Folkloriadas” mundiales del CIOFF. Acción metódica en la creación artística popular; conferencias, coloquios, seminarios, etc; reconocimiento de los festivales internacionales que cumplen las exigencias del CIOFF®. Celebran además los encuentros del Congreso Mundial; las Asambleas de los Sectores y las Reuniones del Comité Ejecutivo (dos veces al año; en el 2006, celebrado en Dos Hermanas, Sevilla). Posibilitan publicaciones relacionadas con la Cultura Popular, editadas por la Comisión de Estudios y Documentación, en colaboración con el Centro Lingüístico del CIOFF; (elaboran un) Índice de publicaciones editadas en todo el mundo (en siete idiomas) (así como) la Monografía de la Danza Popular, obra que trata de los trabajos de investigación y del desarrollo de la danza popular en los diferentes países; promueven la Influencia de los festivales internacionales en el folclore; La danza popular sobre el escenario; Folclore y turismo; Informes, estudios, conferencias, etc.

[en red] <http://www.cioff.es>. Acceso: 14 de febrero de 2017.

<sup>170</sup> El INAEM es la institución que coordina el Ballet Nacional, la Compañía Nacional de Danza, el Centro Nacional de Difusión Musical, el Centro Dramático Nacional, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el Teatro de la Zarzuela, la Joven Orquesta Nacional de España, la Orquesta y Coro Nacional de España, el Auditorio Nacional de Música, etc<sup>170</sup>. Estas instituciones, que gestionan compañías de representación por un lado, y espacios donde llevarlas a cabo por otro, realizan habitualmente interpretaciones y giras de flamenco canónico en las que, dependiendo de la temporada, se programan con cierta regularidad, y son anunciadas en la “oferta cultural” de las principales webs y revistas de ofertas de ocio de la ciudad de Madrid, que mencionamos en el capítulo anterior.



El organismo más comprometido con la causa está representado oficialmente por el Ballet Nacional de España (BNE) –integrado en el INAEM-, con sede en Madrid. Se presenta oficialmente en su web, con un discurso muy centrado en el flamenco en su representación de danza española, jugando uno de los papeles fundamentales en la difusión de la apropiación de las danzas representadas como flamencas:

“la compañía pública de danza embajadora de nuestra cultura en el mundo desde que se fundara en 1978 bajo el nombre de Ballet Nacional Español con Antonio Gades como primer director (...) El Ballet Nacional de España (BNE), dirigido por Antonio Najarro desde septiembre de 2011, es en la actualidad el mayor exponente de la danza española, mostrando todos los estilos del baile de nuestro país en los más destacados teatros del mundo a través de muy distintos espectáculos que abarcan lo clásico y la vanguardia (...) o el folklore (entre otras muchas menciones). En agosto de 2010, el Festival Internacional del Cante de las Minas le ha concedido el Premio Extraordinario a las Artes Escénicas por su magnífica contribución a la preservación y difusión del mejor flamenco (...). Antonio Najarro ha sabido impulsar esta compañía en sus aspectos coreográficos pero también ha apoyado otras iniciativas como unir la danza a la moda en los desfiles programados por el BNE con vestuario escénico”<sup>171</sup>.

De la misma forma que las anteriores, esta gran institución tiene encargado el papel de difundir lo representado como flamenco por el Estado español y nuestros informantes relatan sus experiencias en las que, más o menos dramatizadas, las acciones de la promoción construyen un relato con todas las variables canónicas. Los mundos tan institucionalizados no están separados de la vida de la calle, pues sus integrantes participan simultáneamente de lo público y lo privado, haciendo muy difícil la separación estricta. Tal y como un día relataba un trabajador del BNE: “mira, para que veas, has visto a [intérprete] bailar flamenco en el [tablao] como uno más y aparece en esta representación [me entrega un programa de la obra]; bailaba con nosotros”. Sus integrantes comparten que su trabajo está relacionado con una empresa que trasciende sus carreras artísticas o, al menos, que los escenarios privilegiados no se exclusivamente a la demanda de un público ansioso por lo flamenco:

“Pero aquí se utiliza mucho el flamenco como intercambio cultural, ¿no? “Pues mira, ahora no tenemos nada, así que os mandamos al BNE a bailar un poco por ahí” (...) A pesar de los recortes no creo que el Ministerio se lo cargue porque le interesa tener esta institución como moneda de cambio. Mira, el año pasado fue el año dual con [país europeo1]. Hicimos 20 actuaciones por allí, en el [teatro], [ciudad europea]... A cambio de que viniera el Ballet [país europeo1] aquí fuimos nosotros a bailar allí. Hemos ido a [país asiático] también. Cuando estuvieron los reyes en [país europeo2] por el aniversario de la Corona fuimos nosotros a trabajar al teatro principal”

NBJ (Bailarín, 42 años. Madrid)

Si bien cumple el papel encomendado de representar la prototípica imagen diseñada, con la idea de mostrar cierto dinamismo al que antes nos referimos mediante elementos que lo representa como un arte vivo, se le permiten también algunas licencias artísticas relacionadas con su escenificación que interesarán en determinados momentos para propuestas más contemporáneas aunque, en el adecuado reparto de tareas, esta acción ocupa su pertinente espacio en las Naves del Matadero de Madrid. Además, como la mayor institución de danza del país, el papel de la dirección tiene también la responsabilidad política de las relaciones institucionales con la Fundación SGAE, el Museo del Traje, El Centro Cultural Conde Duque, o el Centro Cultural de la Villa –Teatro Fernán Gómez-, donde se

---

<sup>171</sup> [en red] <http://balletnacional.mcu.es/index.php/es/compania/historia>. Acceso: 14 de febrero de 2017.

celebra habitualmente el “Certamen de Coreografía de Danza Española y Flamenco” desde 1992<sup>172</sup>. Las relaciones diplomáticas para las que se emplea el BNE van incluso más allá de las publicitadas:



**Figura 20.** Referencia en Scoop.it a un desfile de moda de los trajes del BNE. Es una de las estrategias de su valorización.

Actualmente, el BNE representa varias obras en escenarios nacionales e internacionales. Entre ellas, “Bolero”, que era interpretada en “claves flamencas” y ahora es “más personal (...) enriquecida de una atmósfera y de unos sentimientos nacidos del alma española, de los cuales Ravel fue un profundo observador, atento e inspirado”<sup>173</sup>. Nuestros informantes se han referido a sus trabajadores como bailarines de élite, y su formación es muy completa; flamenco incluido:

“La danza española tiene legalmente cuatro elementos... Todo esto son divisiones administrativas, eh, la escuela de zapatilla, lo que se llama la escuela bolera, lo que sería el ballet de alguna manera nacional; tiene lo que es la danza estilizada, que se llamaba clásico español, autores clásicos españoles o extranjeros (Rimsky Korsakov, Ravel...) con música sinfónica y bailados con elementos de clásico o cosas de flamenco, partes con zapateos y vestimenta de flamenco; una especie de híbrido que se bailaba... el tercero es el folklore y el cuarto es el flamenco.

SSJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Efectivamente, tal y como nos relataba NBJ, lo flamenco se fusiona con los autores canónicos de la alta cultura:

“Piensa que depende un poco también de si bailas aquí o fuera, y del gusto de los productores también... Fuera bailamos sobre todo flamenco, y una cosa que le encanta a todo el mundo es el Bolero de Ravel, porque la música les suena tanto que les gusta mucho cuando lo bailamos con flamenco (...) Mira, ese chico que canta es el que ha ganado el festival de [festival flamenco], aunque ahora no está ya con el BN”

NBJ (Bailarín, 42 años. Madrid)

<sup>172</sup> Tal y como relata su memoria de la XIX edición en el 2010 “A lo largo de los años, se han organizado múltiples actividades paralelas al Certamen, en muchas ocasiones en colaboración con el SGAE y la Fundación Autor y con la Asociación Cultural y de Profesionales de la Danza en Madrid. En pasadas ediciones se han organizado exposiciones de fotografías y de vestuario de danza, conferencias, debates y clases magistrales. En 2009, se organizó como actividad paralela, el desfile y exposición de trajes memorables del Certamen, Vestidos para Bailar, en colaboración con el Museo del Traje”.

De <https://www.teatrofernangomez.es/sites/default/files/activity/files/20101118020902.pdf>. Acceso: 3 de marzo de 2017.

<sup>173</sup> [en red] <http://balletnacional.mcu.es/index.php/es/temporada-y-medios/temporada>. Acceso: 14 de febrero de 2017.

Son bien conocidas sus grandes producciones escenográficas para representar clásicos como “el sombrero de Tres Picos”, o espectáculos inspirados en Dalí o Sorolla. De la misma forma que una vez que algo se adquiere, deben emplearse esfuerzos que lo revaloricen, una vez “montada la coreografía, hay que moverla por ahí”. El Flamenco parece ser un buen comodín para entrar en este reparto mercantil, por hacerlo jugar el papel de comodín:

“Muchas veces estas representaciones son tan grandes que luego son muy caras de mover por ahí: llevarlas en avión o en coche es una locura, y no se acaban moviendo. Qué pasa, que se lleva un espectáculo flamenco por ejemplo, que sólo necesitas unos cuadros de luces... la del [obra] se hizo bastante, pero recuerdo otra que se hizo fuera sólo 12 días. Costó 100000 € y nunca más se volvió a representar... Dinero público, tuyo, mío y de ese”

NBJ (Bailarín BNE, 42 años. Madrid)

Además de la [obra], se representa “Zaguán”, otra obra donde se “han creado un vestuario de época, de corte tradicional, con un cuidado elaborado de tejidos”<sup>174</sup> que serán valorizados a medida que se muestren (Figura 27), es un “Homenaje a Antonio Ruiz Soler”. El BNE tiene también la labor de potenciar las figuras canónicas de lo flamenco español, y es al que nos hemos referido en el capítulo anterior como Antonio “el Bailarín”, presentado como una de las principales figuras de todos los tiempos de la denominada *danza española*, y muy conocido entre los flamencos de Madrid como “embajador” del flamenco y la escuela bolera<sup>175</sup>, que “se bailaba más por aquí, que parece que estamos un poco saturados de flamenco, ¿no?”

Tal y como adelantamos, además de los organismos nacionales, es necesaria la participación de otras instituciones de orden privado que participan en el proyecto supliendo en sus tareas aquellos espacios vedados para las primeras, y que están relacionados con la propiedad de los réditos generados por la puesta en práctica de lo patrimonializado como flamenco.

Para cuidar la dimensión de lo flamenco como una “producción cultural”, no podía faltar en este coro griego la institución de orden nacional que ocupa la posición gestora de las producciones de la enorme mayoría de los autores y editores españoles: la SGAE. Esta sociedad, con sede en el Palacio de Longoria en pleno centro de Madrid, tiene un carácter orgánicamente ambiguo pues, si bien es una asociación privada que controla la práctica totalidad de los réditos generados por los

---

<sup>174</sup> “Zaguán, como lugar de transición, es un ballet flamenco donde varios de los jóvenes artistas del panorama actual, Mercedes Ruiz, La Lupi y Marco Flores, mostrarán su vocabulario, su estilo y su sello personal. Para esta ocasión viviremos un momento mágico, una de las grandes damas del flamenco de nuestro país, Blanca del Rey, nos dejará el legado de su emblemática Soleá del Mantón (...) Blanca del Rey (que) no es solo una de las grandes bailaoras de las últimas décadas, sino una de la mayores agitadoras del flamenco desde uno de sus templos, El Corral de la Morería (tablao de Madrid). Con esta coreografía, Blanca del Rey, lega su más preciado legado artístico: su personal y emblemática “Soleá del Mantón”, una joya exquisita que ha querido depositar en la caja fuerte del Ballet Nacional de España La música de “Zaguán” ha sido compuesta por el guitarrista flamenco Jesús Torres y la diseñadora Yaiza Pinillos

[en red] <http://balletnacional.mcu.es/index.php/es/temporada-y-medios/temporada/item/289-sole%C3%A1-del-mant%C3%B3n>. Acceso: 14 de febrero de 2017.

<sup>175</sup> Resuenan los ecos internacionales de las imágenes costumbristas divulgadas por la película “Duende y Misterio del flamenco”, donde actuaba Antonio el Bailarín en compañía de Pilar López, o Bernarda de Utrera, con música de Enrique Granados, y que fue rodada por Edgar Neville (Neville, 1952). La acción se desarrolla en una sucesión de escenarios donde se interpretan distintas danzas que son representadas por nuestros informantes como más o menos flamencas, además de como un lugar común en la profesionalización para la que es “un auténtico referente”, aunque “eso es de otra época”. Además, este personaje tiene un estrecho vínculo con la historia oficial de la fundación de la Academia de baile Amor de Dios de Madrid<sup>175</sup>, que ha sido, y es, la casa de tantos flamencos de todo el mundo.

denominados “derechos de autor”, y que se presenta como dedicada a proteger los diversos derechos sobre las “obras culturales” de sus socios, cumple un papel que va mucho más allá de esta tarea. Al ser una institución que ha logrado aniquilar cualquier iniciativa de similares características que tratara de hacerle frente de la mano de las grandes discográficas, canales de televisión y medios de comunicación en general, es también una potente máquina de movimiento capital que especula con la compra-venta de derechos de autor de músicos, nacionales y de otros países, así como un reconocido inversor inmobiliario, dueño de un importante patrimonio urbanístico. Es una plataforma con la que el estado no puede dejar de contar en tanto que la gestión de la producción de la dimensión musical de lo flamenco es una de sus tareas atribuidas y, por tanto, será una pieza fundamental a la hora de tratar con los intérpretes profesionales y sus representantes, pues todo el mundo quiere cobrar por el producto que han elaborado. En los últimos años, todos sus mensajes institucionales se basan en representaciones de la cultura como bienes y servicios susceptibles de ser apropiados como objeto de derecho, encabezando sus circulares de promoción con citas a la Declaración de los Derechos Humanos, y a la defensa del derecho a la propiedad privada; algo que constituye otro eje de nuestro estudio sobre las llamadas “políticas culturales”, y que desarrollaremos en profundidad en el último capítulo de esta tesis.

Así pues, la práctica totalidad del trabajo relacionado con el flamenco patrimonializado en términos de producción de obras artísticas, es gestionado a través de la “Fundación SGAE” y “Fundación Autor”, plataformas relacionadas en una confusa red de relaciones empresariales que son la cara visible de sus acciones en sociedad.<sup>176</sup> La relación de los flamencos con esta institución es compleja y contrariada, por ser irregulares también los resultados de sus mercantilistas apuestas artísticas:

“Hombre, discos lo que es vender no se venden... Los discos de flamenco de las grandes compañías se hacen para otros públicos, no para nosotros [se refiere a los españoles]. Bueno, algo se vende, en el sur, en Madrid, pero sobre todo se vende fuera. Pero bueno, no sólo va de ventas: es un tema de prestigio. Algunas compañías consideran que [cantaor1], [cantaor2] o [guitarrista] deben estar en su catálogo. Depende del mercado al que quieran ir”

CHN (AR de multinacionales discográficas, 54 años. Cádiz)

Así como unas líneas estratégicas caminan hacia “estar en su catálogo”, otras van hacia la producción de eventos. En los últimos años, la SGAE, a través de su Fundación, ha abierto varias líneas de financiación de producción de espectáculos flamencos en diversos sectores, tanto nacionales como internacionales, así como seminarios de formación para intérpretes flamencos. Estas políticas que han incorporado la dimensión musical del flamenco, ofrecen formación musical, becas para estudios y seminarios temáticos. Como la institución legitimada para la gestión musical española oficializada por el mercado, su contribución con este tipo de eventos promocionales de forma continuada la convierten en uno de los principales agentes para flamenquizar lo flamenco. Entre técnicos e intérpretes van dando al flamenco una cara más reconocible, haciendo el trabajo para las otras instituciones que reconocen su legitimidad. De nuevo, para ir perfilando de forma más concisa el

<sup>176</sup> El oscuro y complejo entramado de sociedades y Fundaciones asociadas al grupo convierte en una difícil tarea el tener una visión de conjunto sobre su estructura capital. La Fundación Autor (grupo SGAE) multiplicó por 110 sus activos en tres años: de 0,5 millones de euros en 2003 a los 55,6 millones de euros. En 2005 la Sociedad de gestión de derechos, que obtuvo unos ingresos anuales de 300 millones, transfirió 16 millones a la Fundación Autor. Según el diario *El Economista*, la sociedad tiene comprometidos 320 millones de euros en reconstrucciones y compras en propiedad.

De <http://www.eleconomista.es/empresas-finanzas/noticias/222108/06/07/Un-hijo-talentoso-la-Fundacion-Autor-de-la-SGAE-multiplica-por-110-sus-activos-en-3-anos.html>. Acceso: 17 de julio de 2017.

producto que se quiere reconocer resulta inevitable el ir obviando la diversidad. Tal y como nos contaba GMJ:

“Hemos conseguido que en los grammys latinos por segundo año se dé un premio del flamenco (...) Si ya es difícil entender lo que es el flamenco, si al mundo lo volvemos loco... (...) es tan fácil de hacer como decir: a ver, quién vota a los Grammys latinos en España...”

GMJ (flamencólogo, 56 años. Madrid)



Programa “Flamenco EÑE”. SGAE. Málaga, 2017.



Foro internacional del Español 2.0 para promover “la importancia del español como patrimonio cultural y su difusión internacional”. Abril 2015.

**Figura 21.** Cursos organizados por la Fundación SGAE relacionados con elementos de lo flamenco.

La última gran estrella es el programa “flamenco EÑE”, creado en 2016 por la Fundación SGAE en colaboración con el Museo Picasso de Málaga y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través del Instituto Andaluz del Flamenco; una muestra de flamenco para programadores internacionales organizada para “difundir internacionalmente el flamenco que se hace en España a través de conciertos y encuentros profesionales al que asistirán representantes de festivales europeos para crear vías de colaboración con los músicos”. Este programa es otra de las numerosas iniciativas que tienen lugar cada vez con mayor frecuencia en el repertorio de actividades promovidas por la Fundación SGAE, enmarcadas en planes de curso nacional, aplicados tras la Declaración de 2010, cuyo objetivo es diseñar el producto *aquí*, para venderlo *allí*. Esta es pues la internacionalización a la que se refiere el discurso oficial: el ubicar este patrimonio en espacios transnacionales proyectando hacia el mundo lo regionalmente producido.

Hay otras grandes instituciones que se encuentra en la ciudad y que cooperan con la promoción del flamenco patrimonializado de formas diversas, pero siempre en la misma dirección de reproducción de los poderes orgánicos. Son la Fundación Caja Madrid, con base en La Casa Encendida, que dice



proponer “líneas más contemporáneas”<sup>177</sup>. La Escuela de Música Creativa, que desde hace unos años gestiona las clases de música de los colegios infantiles de Madrid, o la Escuela de Estudios Artísticos de la UAX, en la zona de Chamartín, donde se imparte un Grado en Interpretación en música moderna de reciente aparición, y que comienza a incorporar estudios de flamenco; lo que es reseñable, en tanto que es la primera escuela en Madrid que ofrece el grado oficial de música moderna, esto es, una titulación oficial universitaria como alternativa a la carrera de Conservatorio oficial. No queremos dejar de hacer mención al importante papel que juegan otras Universidades e Institutos de Investigación<sup>178</sup>. A este respecto, mencionar que, con anterioridad a que los conservatorios de Madrid incorporaran el flamenco a sus grados de danza, el “Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso” de la Universidad Rey Juan Carlos, ya impartía estudios superiores de Danza y másteres en Artes Escénicas. Con otro tipo de carácter, existen además multitud de Academias y Escuelas de baile en Madrid donde uno puede aprender flamenco, pero nos referiremos a ellas con posterioridad, por no ofrecer titulaciones oficiales.

### ORGANISMOS ESTATALES DE CARÁCTER INTERNACIONAL

Si bien es la propia UNESCO la que solicita demostrar compromiso con el Flamenco, colabora como representación internacional de los Estados en la promoción de distintos eventos para visibilizarlo y potenciarlo. Para empezar, al año siguiente de su patrimonialización, se declaró el día 16 de noviembre el “Día Internacional del Flamenco”, en conmemoración de la fecha de su Declaración. Toda suerte de instituciones que participan en la gestión del flamenco de una forma o de otra, públicas y privadas, aprovechan esta fecha para celebrar anualmente este aniversario. Respaldan dicha propuesta las organizaciones más institucionalistas del panorama como el festival de la Suma Flamenca de Madrid, la Semana Internacional del Flamenco de Jerez, la Bienal de Sevilla, la de Granada y el Festival de Cante de las Minas de la Unión, entre muchas otras<sup>179</sup>.

El trabajo de difusión de este mensaje tiene lugar desde hace años en espacios privilegiados como las distintas embajadas españolas, donde las interpretaciones de flamencos son un elemento de representación, tan común como frecuente<sup>180</sup>. Es habitual la promoción de estas representaciones

---

<sup>177</sup> que comparte con otros muchos estilos, y se alterna con exposiciones. Si bien lo nombramos como un lugar más que participa de esta visibilización, lo hace para participar de obras colectivas promocionadas por otras instituciones como “los conciertos de Radio 3”, pues las líneas de programación de esta institución siguen otros derroteros

<sup>178</sup> En particular, el papel de la fundación del Centro Cultural La Corrala: Museo de Artes Populares y Tradiciones; una institución de carácter público gestionado inicialmente por la UAM, y que hoy en día es impulsada por el Ayuntamiento de Madrid como centro socio-académico, ubicado en el barrio de Lavapiés, muy cerca de la plaza de Vara del Rey, y que es agente de la promoción de dotación de valor científico a particulares visiones folclorizadas de la cultura, en la documentación de sus exposiciones.

Muchos son los espacios y usos de este centro en tanto que juega el papel de Centro Cultural para el Ayuntamiento de Madrid. Entre otros, la organización de curso “Haiku y flamenco. Dos patrimonios inmateriales de la humanidad unidos por palabra y pensamiento”<sup>178</sup> en el año 2013; indicando aquí que no es casual la elección del Haiku para compararlo con el flamenco basándonos en las identidades cénicas de Friedman (2003).

<sup>179</sup> Estas celebraciones han sido cada vez más numerosas, hasta alcanzar su cénit alrededor de 2015, donde parecen haber disminuido los esfuerzos en su proyección transnacional. A pesar de ello, se sigue celebrando en numerosas instituciones como, por ejemplo, la Residencia de Estudiantes de Madrid (Figura 26). Destacamos en lo que detectamos como la cumbre de su visibilización la celebración del cuarto aniversario, que se festejó en 2014 en su sede de París con un concierto especial<sup>179</sup> promovido por Fundación SGAE e IC.

<sup>180</sup> [en red]

<http://www.exteriores.gob.es/Embajadas/PARIS/es/Noticias/NoticiasCulturales/archivocultural/archiv2014gen/Archivo2014/Paginas/flamenco.aspx>. Acceso: 11 de febrero de 2017.

199



Fiesta de *carácter flamenco* convocada en la embajada de España en Astana (Kazajstán) en 2013 junto con otras instituciones públicas y privadas.



Anuncio de una gira de representación flamenca de la mano del Ministerio de Asuntos Exteriores y AECID por varios países de Europa del este en junio de 2016.

**Figura 22.** Propuestas de la agenda cultural de distintas Embajadas y Organismos españolas [Fuente](<http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/ServiciosAlCiudadano/Paginas/EmbajadasConsulados.aspx>. Acceso el 3 de marzo de 2017), y de AECID (<http://www.aecid.es/ES/cultura/Paginas/Actividades/2015/2015-06-11-Ultra-High-Flamenco-por-Europa.aspx>. Acceso el 3 de marzo de 2017).

El IC es uno de los escenarios públicos predilectos para los flamencos canónicos dentro y fuera del país, y así aparece reflejado en sus historias de vida que han compartido en nuestras entrevistas, pues son numerosos los informantes intérpretes de Madrid que se refieren a él como algo habitualmente relacionado con sus giras internacionales. Los viajes internacionales que RM relataba a ciudades estadounidenses en una particular representación de embajador son un lugar común en la vida de muchos flamencos:

“De mis compañeros, uno se ha ido fuera de España y se ha colocado en una compañía que trabaja con el Instituto Cervantes. Es que fuera hay más trabajo... (¿y qué bailan en esa compañía?) Bailan flamenco, claro. Otro amigo está en Londres, pero no está bailando. Hay otros dos compañeros que se volvieron para Sevilla: uno trabajando en tablaos y otro dando clases a niños. Hay gente que sigue en Madrid buscándose la vida con otros compañeros.

BNJ (Bailarín, 42 años. Madrid)

“Sí, bueno, yo nunca he actuado allí, pero mucho de mis compañeros sí. ¡¡Cómo no vamos a hacerlo!! El flamenco es una de nuestras señas de identidad: España aquí y España donde sea. Es muy típico cuando vas fuera... Se organizan muchas cosas así, no sólo en el Cervantes”

TP (Bailaora, 32 años. Madrid)





Miguel Poveda en un encuentro en el IC en Londres

([http://londres.cervantes.es/FichasCultura/Ficha33621\\_22\\_1.htm](http://londres.cervantes.es/FichasCultura/Ficha33621_22_1.htm). Acceso el 18 de julio de 2017)



*Andalusian affaire*. Melanie Griffith conversa con el consejero andaluz de Turismo, Paulino Plata, al inicio del Festival Flamenco<sup>1</sup>

([http://elpais.com/diario/2006/02/09/andalucia/1139440944\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/02/09/andalucia/1139440944_850215.html). Acceso el 18 de julio de 2017)

**Figura 23.** Figuras de reconocida popularidad relacionadas con elementos de lo flamenco en espacios de instituciones públicas.

Efectivamente, y no sólo en el Cervantes. Como en Madrid se encuentran las principales sedes de las instituciones políticas del Estado-nación, esta ciudad ha jugado, y juega, un muy relevante papel en el impulso otorgado al flamenco patrimonializado. Al margen de cualquier debate musicológico que discuta sobre la mayor o menor presencia de flamencos en Madrid, esta aproximación ubica el papel de la ciudad vinculada a la elaboración del discurso oficialista del flamenco canónico, precisamente por el hecho de ser la capital administrativa de España; esto es, alberga el grueso de las instituciones públicas y privadas que promueven y vigilan a este monstruo de mil cabezas.

El IC es el mejor ejemplo de los vínculos entre todas las instituciones de representación política nacional<sup>181</sup>. Es muy frecuente que un buen número de flamencos, o representantes de la Hispanidad globalizada, hagan gala de *su arte* en los salones de sus oficinas en “los cinco continentes”. Los usos que se dan a las instalaciones relacionadas con “la difusión de la cultura española” y las representaciones que su discurso institucional tiene precisamente acerca de la cultura<sup>182</sup> son de

<sup>181</sup> Por ejemplo, su Patronato, cuya función es dirigir las orientaciones generales de las actividades del *Instituto* y conocer anualmente sus actividades, está integrado por el Rey de España como Presidente de Honor. La presidencia ejecutiva la ejerce el Presidente del Gobierno, los ministros de Asuntos Exteriores, de Educación y Ciencia, Cultura, el presidente y vicepresidente del Consejo de Administración, el Director del Instituto, 25 vocales electos por instituciones culturales y de la lengua (Real Academia Española, las academias de la lengua de Hispanoamérica y Filipinas, universidades, academias españolas y otras organizaciones) y vocales por derecho propio (natos) como lo son los ganadores del Premio Cervantes. Su Consejo de Administración está encargado de elaborar los planes generales de actividades, vigilar la ejecución del presupuesto y aprobar las transferencias a terceros. Está presidido por el Secretario de Estado de Cooperación Internacional, dos vicepresidentes (Subsecretario del Ministerio de Educación y Ciencia y el Subsecretario del Ministerio de Cultura), dos consejeros del patronato, cuatro consejeros de los Ministros de Asuntos Exteriores, de Educación y Ciencia, de Cultura y de Economía y Hacienda y el Director del Instituto.

El IC tenía en el 2015 alrededor de 75 sedes transnacionales repartidas por todo el planeta con más de 170 centros acreditados en 90 ciudades en 43 países distintos.

<sup>182</sup> El flamenco aparece mayoritariamente en dos planos: el estrictamente musical, y el de representación como arte escénico. Según el IC, “el flamenco es una de las actividades culturales que más interés y público atraen de cuantas organizan los 77 centros del Cervantes. Si el pasado año [se refieren al 2010] éstos celebraron más de 200 actividades relacionadas con el flamenco, ahora el Instituto desea aumentar la oferta para convertirlo en un eje esencial y estable de su programación”

([http://www.cervantes.es/sobre\\_instituto\\_cervantes/prensa/2011/noticias/convenio\\_agencia\\_andaluza\\_flamenco.htm](http://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2011/noticias/convenio_agencia_andaluza_flamenco.htm)).

nuevo construido con nociones metaculturales que la alejan de sus verdaderos protagonistas, elitizando selectivamente su acceso a las figuras que el poder demande.

El último punto al que nos referimos en este epígrafe es la instancia más compleja administrativamente que puede tener lugar en los procesos de patrimonialización de la cultura, y que está relacionada con el contexto de una suerte de ocio culturalizado en el que flamenco es presentado y permite ser combinado con otras representaciones inmateriales de la cultura como las prácticas y representaciones alimenticias. En la ciudad de Madrid, el flamenco patrimonializado está especialmente vinculado al ocio y la noche, empaquetado en una oferta en la que la otro tipo de sustancia puede ser consumida conjuntamente: la excelente gastronomía española. No hay local que no ofrezca alimentos que puedan ser degustados la vez que se incorpora el flamenco patrimonializado, y cada vez son más numerosos aquellos que difunden el mensaje de formar parte del corpus de la dieta mediterránea<sup>183</sup>. No es casualidad que la apropiación de otro elemento fundamental que forma parte del paquete representativo de la turística hispanidad tuviera lugar el mismo 2010, cuando fue solicitada la inclusión en la Lista Representativa de la denominada “Dieta Mediterránea<sup>184</sup>”, patrimonializada por el Estado español, junto a Chipre, Croacia, Grecia, Italia, Portugal y Marruecos en un proyecto de mucha mayor envergadura política que se resolvió favorablemente en 2013<sup>185</sup>. Si bien no profundizaremos en este tipo de procedimientos de propuestas de patrimonialización interestatales, diremos que el grado de estereotipación resulta aquí absolutamente delirante.

El poseer estos fetiche otorga a los Estados una posición de visibilidad transnacional donde reconocer mutuamente sus posiciones y autoridades como tales entidades. Estos procedimientos forman parte entonces del juego de poder político que legitima y reproduce el de su propia constitución, puesto en práctica en cada una de las acciones de las instituciones en el que se representa.

---

Acceso: 14 de febrero de 2017). Esta acción desiderativa es fruto del acuerdo con la Agencia Andaluza de Flamenco, que “contempla la celebración de un gran número de conciertos, espectáculos, conferencias, clases magistrales, exposiciones, encuentros con artistas, talleres, proyecciones de cine (ficción y documental) y otras actividades culturales, en torno al flamenco. Así, por ejemplo, los ICs de Roma, Estocolmo, Dublín o Fez, organizarán por primera vez sus propios festivales flamencos, como ya vienen organizando –y seguirán haciéndolo– los centros de Chicago, Bruselas o Bucarest.” Otro de sus papeles representativos, tal y como se ha mencionado, es el carácter diplomático de las representaciones de su agenda cultural en tanto que alberga las primeras cumbres, celebraciones o cursos, en general, de los eventos relacionados con estas músicas.

Un hito tras la declaración fue que el IC de Tokio celebró la I Cumbre Flamenca de Japón en el año 2012 en sus instituciones. Según el mismo IC, “más de 40 artistas japoneses actuarán y debatirán sobre un arte que encandila en el país del Sol Naciente, que cuenta con 50.000 estudiantes de flamenco. Esto lo convierte en el segundo país, por detrás de España, en número de personas que lo aprenden y practican. En total, unos 80.000 japoneses están vinculados al mundo del flamenco.” (misma URL). Como ya se ha trabajado en el capítulo 5, la presencia de flamencos en Japón viene, al menos, desde mediados de siglo XX. Esta larga relación es la que permite arrojar las cifras que las instituciones oficiales manejan y que se consolidó en términos institucionalistas catalizada por la Declaración.

<sup>183</sup> Conocemos sólo una excepción a este isomorfismo en el centro de Madrid, que ofrece un espectáculo flamenco combinándolo la oferta con cocina representada como mexicana y peruana. “La cueva de Lola”, actualmente ubicado en la calle Mancebos.

<sup>184</sup> [en red] <http://www.unesco.org/culture/ich/es/estado/espana-ES?info=elementos-en-las-listas>. Acceso: 4 de marzo de 2017.

<sup>185</sup> [en red] <https://ich.unesco.org/es/RL/la-dieta-mediterranea-00884>. Acceso: 4 de marzo de 2017.

## 6.2. VALORES IDENTITARIOS

El discurso institucional mayoritariamente compartido emplea representaciones cotidianas y recurrentes de las cosmovisiones de los flamencos para diseñar y promover, así como para participar, en proyectos de constitución identitaria creados por la patrimonialización del flamenco en el presente de Madrid como municipio, como capital de la CAM, y como capital del Estado.

La apropiación y usos de los discursos del PC travestido de cultura como elemento aglutinante de comunidades mediante dispositivos étnicos, o de carácter nacionalista, no es algo nuevo. Éste se elabora negando todo lo que la cultura propone al respaldar la propuesta patrimonial operativamente secuenciada mediante su sustancialización y localización para el respaldo de su etnificación, así como la invisibilización de la diversidad de prácticas y representaciones, pasando por la estereotipación de los sujetos.

La construcción de esta imagen del flamenco como sustancia trasladable es precisamente la imagen más visibilizada y homogeneizante al proponer que “mientras no se rompa la cadena de afectos que hace que la llama del flamenco siga pasando de la boca de los padres a los hijos, incendiando los corazones, el flamenco seguirá evolucionando, generando artistas que seguirán asombrando al mundo con su fuerza expresiva y su sensibilidad, porque el flamenco, desde sus orígenes, tiene vocación universal” (UNESCO, 2010c). Este dispositivo que se hereda “de los padres a los hijos”, este otorgado *don* que, reificado, objetiva al ser incorporado “generando artistas”, es así representado en términos de sustancia flamenca configuradora de identidades. Las acciones que Le han inspirado aliento de vida en el rostro, son precisamente el resultado de seguir las Recomendaciones de UNESCO (2005): “reconocer(iendo) que la diversidad de expresiones culturales, comprendidas las expresiones culturales tradicionales, es un factor importante que permite a los pueblos y las personas expresar y compartir con otros sus ideas y valores” (UNESCO, 2005:2). Con la propuesta de que lo objetivo crea subjetivación, este tipo de discursos niega la agencialidad de los flamencos para constituirse identitariamente de formas distintas, incluso coincidiendo en el lugar de procedencia o en el uso similar de otras formas culturales (Barañano e Iglesias, 2014; Steingress, 2002).

El resultado, y a la vez parte de su éxito, es que muchos de nuestros informantes participan de estas imágenes desde su saber ordinario que, construido en un discurso experto que eficazmente relaciona dimensiones culturales con las que identificarse, es reproducido y potenciado por las narrativas y praxis institucionales. Compartiendo el discurso localizador y etnificante de la Declaración, algunos flamencos conviven con la representación de que lo flamenco es *algo* importado que, creado en Andalucía, fue trasladado hasta Madrid:

“Hombre, que el flamenco viene de Andalucía no lo discute nadie a día de hoy. Creo que están buscando sus orígenes por la India, pero eso es otra cosa, hombre... Además, tú eres antropólogo, de esto tienes que saber más que yo”

GMJ (Flamencólogo, 60 años. Madrid)

“Mira, si quieres tocar bien tienes que irte al sur, macho. Te bajas, vives por allá con la gente, en los bares, sales por allí, cantas y tocas y verás cómo pillas el aire rápido. Necesitas estar por allá para entenderlo... no se puede contar”

CM (Músico flamenco, 36 años. Madrid)

“Claro tío, no es como aquí... En el Sur la gente escucha flamenco de verdad, no como aquí. Vas por la calle y pasa un coche y suena flamenco, bueno, a veces flamenquito! Jajajaja... lo oyes en las casas, en las fiestas... Coño, por eso es de allí, ¿no?”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

De hecho, la presentación en sociedad para lo flamenco no es cualquiera pues, para cumplir su función constructora de identidades mediante un absorbente flamentropismo, debe dotar al relato de tal sentido. Para ello, combinan particulares representaciones canónicas mayoritariamente compartidas en base a su “parecido de familia” por ser hasta la fecha las más visibilizadas. De la mano de representaciones románticas acerca de la cultura, y reproduciendo una impersonal gestación en la que el *volksgeist* se manifiesta “a veces como arte, a veces como folklore” (UNESCO, 2010c), lo flamenco es propuesto como una totalizante expresión identitaria de estereotipadas comunidades. la dirección que marca el vector director del proceso etnificante debe zigzaguear entonces entre la tensión de la representación de lo flamenco como música popular –folklore–, densificada mediante esta variable hasta límites súper masivos (Velasco, 1990), y la de arte, otra de las representaciones mayoritarias, habitualmente apropiada por instituciones políticas para construir bordes culturales coincidentes con sus fronteras administrativas (Prats, 1997; Pazos, 1998; Barañano, 2007a, 2007b).

El mensaje puesto en práctica por todas las instituciones políticas y que promueve una noción de “identidad cultural” construida en relación a elementos originarios de la formación de los grupos humanos protagonistas, que vinculan el flamenco a las representaciones más tradicionalistas y folclorizantes de las dimensiones culturales, se divulga atendiendo a las Recomendaciones internacionales de UNESCO (2003) con el impulso del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, al promover que las unidades didácticas del IPCE sobre el PCI recomienden que:

“se orienten al desarrollo de valores cívicos, éticos y afectivos en relación con la defensa y protección del Patrimonio Cultural, así como el conocimiento de costumbres y tradiciones que ayuden a la construcción de la identidad cultural de los individuos, a la vez que fomentar la diversidad cultural, biodiversidad y geodiversidad”<sup>186</sup>.

De la misma forma que Clifford advertía en la exposición del MOMA a la que nos hemos referido con anterioridad, que “el *tribalismo* seleccionado en la exhibición para asemejarse al modernismo es en sí mismo una construcción diseñada para satisfacer la función de la similitud”, la exaltación de la cuidada selección de formas flamencas, y el sometimiento que ante ellas parecen tener los flamencos, son “manifestaciones que muestran preocupación sólo por el primitivismo modernista, y no por la vida tribal” (Clifford, 2009:232); esto es, por el interés en el patrimonio flamenco, y no en la vida social de los flamencos y sus culturas por ser diseñados con monolíticos e inmutables personajes que, en absoluto, responden a los flamencos reales y sus demandas. En una homologación de cultura e identidad, y obviando cualquier tipo de subjetivación, el “carácter totalizador” (Steingress, 2002:48) de esta “identidad cultural” permitirá obviar las diferencias y especificidades que puedan existir entre los individuos que integran las comunidades. De la misma forma que los *guiris* eran representados como un colectivo mudo y autodefinido en base a los prejuicios que sobre el grupo existía, también lo

---

<sup>186</sup> [en red] <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/actuaciones/educacion/unidades-didacticas.html>. Acceso: 19 de febrero de 2017.

son en este tipo de discursos “los gitanos”, “los andaluces”<sup>187</sup>, “los españoles” o el colectivo que interese homogeneizar, en este caso representados por sus *culturas gitana, andaluza o española*. El dispositivo principal de la construcción del discurso institucional de la patrimonialización del flamenco es entonces un desplazamiento de aparente carácter técnico que oscila entre elementos artísticos, contruados con elementos de originalidad, de autenticidad y de *pureza*, hacia elementos de carácter étnico y/o nacionalista, según convenga; y que son el resultado del conocimiento producido acerca de los atribuidos usos de las formas flamencas a los sujetos seleccionados en círculos musicológicos, históricos e, incluso antropológicos, al margen de protagonistas que nunca fueron consultados y que son ajenos a estos intereses (García García, 1998). La enorme mayoría de los flamencos de Madrid con los que hemos convivido desconocen este tipo de prácticas administrativas y, la minoría que lo contempla, atribuyen con ilusión a este hecho consecuencias exclusivamente favorables para su futuro, ignorando todos los efectos de suplantación de identidad y desempoderamiento que traen asociados este tipo de representaciones acerca de la cultura como un don (Barañano e Iglesias, 2014).

“Ah, sí que ahora lo han declarado patrimonio de la Humanidad, ¿no?, ya era hora, no sé cómo han podido tardar tanto, parece mentira. Es que en este país el flamenco no se valora. Pues mira, mejor, a ver si esto ayuda a que se visibilice y así nos irá mejor a todos”

BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

“Como ahora el flamenco ya está con lo del patrimonio de la humanidad y la universalidad del flamenco y esto, hay una responsabilidad para dar espacio a la gente de fuera, de dar cabida a otras cosas, que hay gente que sí lo hace de verdad, y averigua quiénes están haciendo cosas interesantes, pero hay gente que no... Hay programadores que se aprovechan de la situación en específico.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

Si bien la ciudad de Madrid es un lugar visitado por ciudadanos de grupos étnicos diversos, las acciones patrimonializantes se centran principalmente sobre los gitanos, pues son el ingrediente principal de exotización del discurso institucional. La posición construida para el sujeto gitano patrimonializado es representado en Madrid con una tendencia natural hacia la práctica de lo flamenco, y así es reivindicado por cierto sector, y respaldado por una gran mayoría. En una de

---

<sup>187</sup> El Instituto Andaluz del Flamenco, el órgano delegado de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, enfoca sus esfuerzos en instruir a lo que considera su población en el valor identitario del flamenco. Como puede leerse en su web, “los niños y niñas andaluces deben ser conscientes del arte que les rodea y comprendan que la identidad de ser andaluz pasa por conocer su manifestación cultural más genuina. Para ello, la Consejería de Cultura trabaja para componer la senda que permita la incursión del flamenco en el currículo de la enseñanza en Andalucía (...) Teniendo como antecedentes la aprobación del Estatuto de Autonomía, la creación del Instituto Andaluz del Flamenco, la aprobación de la Ley de Educación de Andalucía en 2007 y el reconocimiento de la UNESCO, así como el compromiso expreso del presidente de la Junta de Andalucía para que la inclusión del flamenco en el currículo escolar sea una realidad en esta legislatura, un equipo pluridisciplinar ha compuesto una serie de medidas para alcanzar el objetivo”.

Uno puede encontrar en este espacio web, a modo de recomendaciones, desde “Instrucciones para la celebración del Día del Flamenco y programación de actividades extraescolares y complementarias en los centros docentes andaluces”, hasta las “Guías didácticas del Centro Andaluz de Flamenco”<sup>187</sup>. Tal y como adelantamos, son entonces las instituciones educativas, además de las instituciones de carácter político-formal, las que juegan un papel predominante en la difusión de este mensaje; y no sólo en las escuelas de primaria y secundaria, sino en conservatorios y escuelas de música superior, con un discurso institucional que resalta su importancia para la comunidad estatal en términos de identidad nacional, y representación internacional.

[en red] <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal/FlamencoEducacion/>. Acceso: 1 de marzo de 2017.

nuestras entrevistas con un trabajador social, que realizaba trabajo con “población conflictiva” en el barrio de Villaverde, relataba:

“Trabajar en esos espacios es jodido porque no quieren aprender nada; es muy difícil. Pero en estos talleres la cosa es más fácil. A cada uno les ponemos a hacer cosas que les gusten. A los gitanos les ponemos con el cajón flamenco y ahí se lían ellos (...) Es que estos tíos están todo el día con el flamenco y por eso no les cuesta nada. Así que, ese grupo ya lo tenemos resuelto”

MJQ (Trabajador Social, 23 años. Madrid)

Si bien estas atribuciones pueden parecer por entero positivas, construyen estigmas que ubican a cualquiera de ellos en esa posición; quieran o no. Recordamos aquí la conversación que tuvimos con dos gitanos adolescentes en la plaza del Cascorro:

“-Yo paso del flamenco. A mí me gusta el rap. Se bailar un poco, y cantar [flamenco], pero no me gusta. Yo me hago mis rimas con mi primo, y me las subo. [-Yo: Hay una escuela de hip hop ahí en la calle Cabestreros... ¿Sabes?] -Sí, pero es sólo de baile. A mí el baile me gusta menos. A mí lo que me va es rapear”

El gitano patrimonializado es el resultado de su etnicidad. Se perfila como un sujeto exótico, cerrado sobre su propia comunidad, en la que parecen guardar el *Sancta Sanctorum* de lo flamenco. No parece poseer ninguna agencia para gestionar su propia vida, y es por tanto el resultado de lo que los demás quieren que sea. Como un verdadero pelele durkheimiano, las prácticas naturalizadas para este sujeto patrimonial son claras: se canta, se baila y se toca “a lo gitano”. Y, claro, se les atribuye un manierismo “porque lo llevan en la sangre” y porque “les sale así”. Estas prácticas son representadas como “de gran carácter”, “con mucha fuerza expresiva”, “un taconeo demasiado ruidoso”, “tocan muy arriba todo el tiempo”, o “las palmas son atronadoras”

“Sí que es verdad que el gitano te da explosión, que a la gente le encanta, pero si tú como dueño de tablao prefieres que la gente se ponga loca allí a pegar berridos a un espectáculo de música y flamenco de verdad, no entiendo por qué cuando pueden trae a artistas que no son nada horteras: el [intérprete1], [intérprete2], u otros.

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

Efectivamente, así es necesario, pues el sujeto patrimonializado tiene que generar y soportar toda la fuerza expresiva del flamenco con la “arrebataadora personalidad del pueblo gitano”.

El gitano patrimonializado es también un amante y defensor de su tierra de la que parecen brotar parte de sus atributos identitarios. Se constituyen identitariamente con vítores a sus pueblos, ciudades y regiones. Pero hay un denominador común a todos ellos, y es su amor y lealtad a España. La posición que ocupa en este sentido es la del mejor de los embajadores, pues coincide con los mensajes de propaganda política del Estado-nación, en ocasiones sin reivindicarlo, en ocasiones a viva voz. A la hora de expresarse habla español; no habla catalán, aunque lo sea; no habla gallego aunque lo sea. Se lo perfila con el acento pertinente; andaluz si es posible, pero siempre en castellano, o caló.

Es también construido como un sujeto conservador, de prácticas machistas, tanto ellos como ellas, y un gran cuidador de su familia extensa, a la que se debe y para la que trabaja. Respeta la división sexual del trabajo y, por supuesto, los códigos de interpretación de los flamencos canónicos.



Es un sujeto religioso. Católico o protestante, es un gran defensor del cristianismo mediante su devoción y entrega a los símbolos sagrados pertinentes. Esta mística es la que le permite en ocasiones llegar a estados de gracia interpretativa, que están casi siempre vinculados con cantos dedicados a santos, vírgenes o el mismo Dios cristiano.

Esta es la imagen del gitano que el discurso del PC prepara para su propio consumo, siempre que se desee ser un *auténtico* gitano flamenco.

En la apropiación exclusivista de lo flamenco no se contemplan de momento otras construcciones identitarias sobre lo étnico que no sea lo gitano y lo español. Se obvia así a todo migrante que pertenece a otros grupos que existen en India, Egipto, Japón o Marruecos, y que visitan habitualmente la ciudad. No hemos podido encontrar ninguna referencia de legitimación al respecto de las posiciones para estos sujetos sino en un papel de convidado de piedra en los discursos más integradores. En el resto, ni siquiera se les menciona.

Respecto a los discursos de orden nacionalista, Madrid es empleado como un elemento necesario para la construcción de *lo español* principalmente por ser la sede de las principales instituciones del Estado y capital de su Comunidad Autónoma. Es pertinente traer a colación los discursos oficiales de las instituciones políticas que tratamos en el apartado anterior para comprender la carga de fuerza con la que este hecho es empleado para construir la representación de lugar flamenco por excelencia que hemos trabajado en distintos niveles; discursos institucionales contruidos para que los flamencos vengan desde sus localidades nacionales y transnacionales a “la capital internacional del flamenco”; y que sirven a su vez para transformar el rompeolas en trampolín, pues por el hecho de haber vivido una temporada aquí, se le otorga una posición que incorpora todos los valores capitalinos-nacionales. Se promueve principalmente la representación más cosmopolita de la ciudad de la mano de discursos transnacionales, contemporáneos e integradores. Si bien este discurso no siempre ha tenido un carácter de proyección hacia el exterior del país, es una tendencia que se acentúa con el paso de los años. Los usos del cosmopolitismo para la construcción de la representación de Madrid como una capital transnacional está vinculada con el alcance de sus relaciones institucionales, lo que acentúa su carácter capitalino. La transformación y actualización de los discursos pasa por la introducción de *otros* intérpretes, nacionales o extranjeros, escolarizados internacionalmente, que forman parte de las élites transnacionales que viven recorriendo el Planeta. Haciendo frente a los tiempos, debido a la internacionalización de las prácticas flamencas y al elevado crecimiento de la movilidad con el abaratamiento de los viajes, esto hecho ya no es algo que la capital pueda atribuirse de forma genuinamente característica. Este discurso cosmopolita, integrador de otras culturas es, tal y como mencionamos, un fenómeno boyante multisituado. Por ejemplo, la presentación de la décima edición de la “Noche Blanca del Flamenco de Córdoba” del pasado 2017 propone que “La fiesta apuesta por la hermandad de culturas, por lo que grandes maestros del baile y el canto conforman la programación junto con propuestas provenientes de Japón o Portugal, así como con la música tradicional andalusí y sonidos de la cultura sefardí”<sup>188</sup>. Para ocupar una posición diferenciadora en este campo, el discurso institucional que se atribuyen los sujetos madrileños patrimonializados pasa por un discurso de libertad creativa que otras ciudades parecen no proyectar, a excepción de Barcelona y, cada vez más, Valencia o Bilbao. Así lo destacaba el director del festival Suma Flamenca en el 2015 compartiendo que “el carácter abierto y de libertad

---

<sup>188</sup> [en red] [www.españacultura.es](http://www.españacultura.es). Acceso: 6 de marzo de 2017.

creativa de Madrid propicia que en nuestros escenarios tengan cabida desde el flamenco más ortodoxo hasta las nuevas creaciones que se fusionan con otras corrientes artísticas. Artistas consolidados y reconocidos dan la alternativa a jóvenes valores”.

Los madrileños capitalinos se posicionan así como ambivalentes flamencos. Por un lado, tienen la posibilidad de vivir el genuino y auténtico flamenco si eligen transitar los lugares así representados. Por otro, pueden experimentar y ampliar su práctica interpretativa hacia horizontes heterodoxos si se relacionan apropiadamente para ello. Este espectro de posibilidades crea una posición habitualmente relacionada con las prácticas de las grandes capitales del mundo, que ofrecen libertad de caminos por recorrer pero no por ello accesibles, libertad de horarios para trabajar, comer y practicar, así como una movilidad teóricamente fluida por la necesaria conexión con el resto de ciudades.

Otro tipo de discursos participan también de la construcción de otras identidades de carácter municipal o regional. Estas últimas son atribuidas en mayor medida a los sujetos tradicionalizados a los que nos hemos referido con anterioridad; aunque hay también otras representaciones patrimonializadas de forma diversa.

Los primeros son relacionados con participaciones de otros espacios no necesariamente declarados como flamencos, sino que son habitantes de segunda y tercera generación de Madrid, que están íntimamente relacionados con otras representaciones de la ciudad. Son representados como “*gatos*” a los que la gracia natural que un irradiante Madrid les otorga, les facilita ser flamencos que, en su estereotipo, participan del mundo del toro en las fiestas de San Isidro, o muestran su chulería en la Virgen de la Paloma, San Cayetano y San Lorenzo, desayunan churros y toman “café en vaso” y, vermouth al medio día y, mientras Madrid se hace flamenco, ellos también. Para cubrir todas las dimensiones y legitimar el relato, el discurso oficial les hace hueco y los integra en la historia de la ciudad:

“El flamenquismo fue un género de la considerada *época de los cafés cantantes* que empezó a gestarse a finales del XVIII, cuando la aristocracia se aficiona a los toros, se viste a lo majo y asume las costumbre plebeyas (...) el flamenco, los toros, la chulería, lo cañí, el vino... Arranca con el costumbrismo teatral andaluz, y llega también a toda la literatura (...) eclipsando los cafés líricos (...) En 1881, en su artículo titulado Madrileñas, Clarín se queja de que “el cante es el único género artístico que prospera ¡cante en la Comedia, cante en Variedades, cante en Lara, cante en la Zarzuela, cante en Arderius, cante en Martín. El cante ha derrotado a Echegaray...<sup>189</sup> (...) Podemos decir que el flamenco en Madrid estaba ya plenamente reconocido y aceptado” (Blas Vega, 2006; 118)

Otra construcción identitaria minoritaria, pero cuya proyección va en aumento, es la relacionada con las campañas del Ayuntamiento y Comunidad en los últimos años hacia un perfil de ciudadano relativamente joven, digitalizado, concienciado ecológicamente, emprendedor, esteta y progenitor con hijos jóvenes al que se le representa como un “vecino del barrio”, que consume en el pequeño comercio y en los mercados de la ciudad. Hacia esta posición va dirigida el giro estético de los mensajes de la ciudad en su sentido más amplio: incorporan valores de convivencia, sostenibilidad, y un cierto aire de tradición revitalizada en el que evitan los iconos estereotipados asociados a dichas celebraciones como el de los toros; si bien aparecen, lo hacen actualizados con cierto aire de familia

---

<sup>189</sup> Armando Palacio Valdés y Leopoldo Alas Clarín (1882): La literatura en 1881. Madrid, Alfredo de Carlos Hierro. p.27



que muestra una cara más amable con la que se crea la posición de este nuevo perfil ciudadano. Se trata de lograr que el mensaje institucional llegue a la una mayor audiencia.



**Figura 24.** Carteles de fiestas de Madrid con iconos renovados relacionados con perfiles ciudadanos y elementos multiculturalistas y diversos representados mediante tonos de piel y otros rasgos fenotípicos, así como mensajes que acompañan al de la propia celebración como “hacer barrio” mediante el consumo el mercados y comercio local.

Fiestas San Isidro 2016.

De <https://aprenderespanolenmadrid.wordpress.com/2016/08/03/fiestas-de-san-cayetano-2016-en-madrid-programa/>[fiestas-san-cayetano-san-lorenzo-y-la-virgen-de-la-paloma-2016-distrito-centro-madrid-1-al-15-de-agosto-de-2016-cartel/](https://aprenderespanolenmadrid.wordpress.com/2016/08/03/fiestas-de-san-cayetano-2016-en-madrid-programa/). Acceso 8 de marzo de 2017

Fiestas San Cayetano 2017.

De: <http://www.lacasaenlavapies.com/el-faro-de-lavapies/programa-fiestas-de-san-cayetano-san-lorenzo-y-la-paloma-2017/>. Acceso: 6 de agosto de 2017

Haciendo Barrio.

De

Así pues, las construcciones identitarias que las políticas patrimonializantes atribuyen a los flamencos parecen llevarse a cabo entre las tensiones que *per se* crean las distintas imágenes con las que se representa la ciudad, y que parecen transmitir dicho carácter a sujetos que las incorporan como tal. En esta cosmovisión acerca de los procesos identitarios, el concepto de diversidad queda relegado entonces a una mera recopilación de bien definidos y coleccionables constructos que *materializan* sus existencias gracias a este burocrático proceder. Los sujetos plasmarán lo que son en aquello que produzcan; a mayor variedad de obras producidas, más identidades distintas en juego. La diversidad deja de ser el característico y constitutivo conjunto de posiciones distintas desde las que los flamencos producen y reproducen sus culturas, para pasar a ser la *variedad* de cosas que los grupos humanos saben hacer y que los caracteriza como distintos y variopintos (UNESCO, 2003). En los términos en los que lo representado como *diferente* es elegido como característico, se establece una producción social de la diferencia humana (Turner, 2010) que, potenciada como interesante, se hace circular en formas diversas como uno de los “principales motores del desarrollo sostenible”<sup>190</sup>; y es así convertido, por tanto, en otro valor a proteger (UNESCO, 2005). Para proceder a la atribución de valor, los discursos patrimonializantes confunden y reproducen estas nociones mediante ensalzamientos sustancializantes que transforman esta travestida diversidad en una riqueza que debe ser gestionada.

Según Cruces (2001), los discursos de las *World Music* y su relación con el folklore es efectivamente el espacio elegido donde los procesos de atribución de valores identitarios se construyen y organizan en las músicas representadas como étnicas; y son dirigidos a mercados que gustan de particulares cosmovisiones sobre lo auténtico, lo genuino y lo esencial. Con el consumo de elementos purificados de la mano de representaciones originarias y primitivistas, de usos sustancialistas de las representaciones primordialistas, tanto de los demás como de sí mismos, se va constituyendo una “hipermodernidad tercermundista” (Friedman, 2001: 171) en la que se construye la representación mayoritariamente compartida acerca del flamenco en su representación transnacional: el de “música del mundo”, o “música étnica”. Estos discursos son compartidos por aquellos que representan las culturas como dispositivos que parecen *convivir*: comparten espacios sin mezclarse, obviando que estas representaciones sobre los étnico y multiétnico son siempre el resultado de lo tratado como acción intercultural hibridante; aquí como pleonismo. Estas representaciones son cada vez más numerosas en Madrid por haber llegado a difusiones masivas gracias a festivales musicales como el “Cultura Inquieta” o el, de momento modesto, “Lavapiés diverso” que, si bien tienen lugar en Madrid, son parte de corrientes transnacionales con imágenes compartidas de la convivencia multicultural y

---

<sup>190</sup> Recordemos el confuso tratamiento que UNESCO emplea sobre la diversidad cultural como factor de enriquecimiento mediante el que recomienda “la necesidad de incorporar la cultura como elemento estratégico a las políticas de desarrollo nacionales e internacionales, así como a la cooperación internacional para el desarrollo, (...) consciente de que la diversidad cultural se fortalece mediante la libre circulación de las ideas y se nutre de los intercambios y las interacciones constantes entre las culturas; reiterando que la libertad de pensamiento, expresión e información, así como la diversidad de los medios de comunicación social, posibilitan el florecimiento de las expresiones culturales en las sociedades (UNESCO, 2005: 1).

que, como muchos otros, tienen lugar alrededor de la península; por ejemplo, la “Noche Blanca del Flamenco de Córdoba”, o el “BADASOM” en Extremadura.

Estas representaciones acerca de la diversidad sustancializada en lo flamenco son compartidas por las élites que se autopresentaban como cosmopolitas:

“Flamenco porque a mí me encantan las danzas étnicas. Aquí mismo también hay baile africano [se refiere a la escuela Amor de Dios]. Antes se hacía en una tienda en la calle Toledo, pero ahora están por aquí... Me hace estar muy conectada conmigo. No sé, es como si volvieras a lo más profundo y desde ahí te expresas... desde la esencia” Es como te vas haciendo mejor, más plural, más diverso ¿no? El mundo es muy grande.”

VRN (Bailaora, 37 años. Madrid)

“Hay que saber un poco de todo. Así grande. Aquí hay canadienses, mexicanos, sudafricanos... Yo soy muy multicultural. Quiero decir, soy más de Lavapiés que de Malasaña, por ejemplo, sabes lo que te quiero decir ¿no?. A mí me pone la diversidad, bueno... ¡los diversos! Jajajaja”

JMF (Cantaor, 27 años. Sevilla)

Ciertos discursos se organizan con estas características estratégicas que parece tener la cultura. Compartido con el de las instituciones, VRN “enriquece” sus prácticas y representaciones cuando baila en estas escuelas, representada como cosmopolitas en tanto que exóticamente variopintas, donde la diversidad es entendida como la variedad de las músicas, y no como la diversa construcción que de ellas hacen los sujetos. El consumo de las formas enriquecidas en sí mismas, “hace(n) estar en contacto” con “la esencia” cuando son puestas en práctica, y su valor es incorporada en cada acción. JMF no contempla la diversidad de personas en la “multiculturalidad”, sino una diversidad de sustancias constituidas por elementos objetivados como la nacionalidad. Lo diverso, es lo distinto.



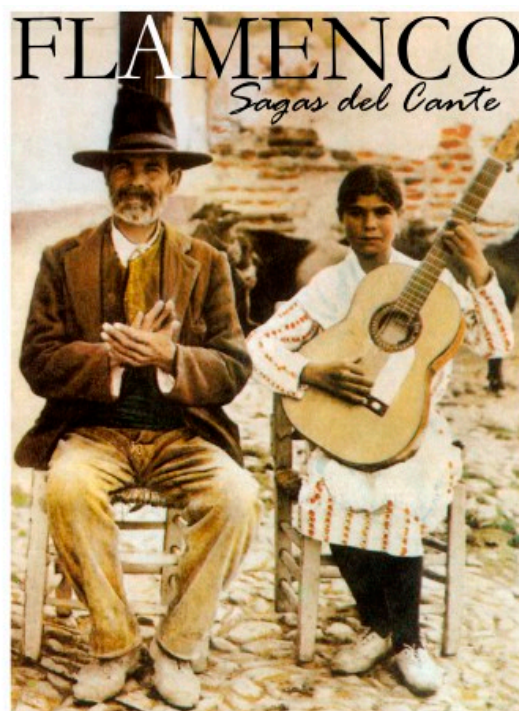
Es por ello que, al margen de todas las representaciones posibles, este elemento es elegido como uno de los principales factores con los que se construye la gran “riqueza expresiva” de este “arte andaluz” (Cruces Roldán, 2013). Los flamencos más eruditos elaboran desde Madrid sus discursos al respecto con vivencias, intuiciones, rumores y, como no, recelos:

“A finales de los 70 o principios de los 80, en verano, la junta de Andalucía va a recoger testimonios de flamenco que se iban a convertir en rasgos de identidad de una comunidad que no tenía muchas señas de identidad. Se fueron a recogerlas tras buscar en los textos del nacionalismo histórico andaluz de Blas Infante, pues bien, aquí tenemos una seña de identidad, pero durante todos estos años el flamenco había ido labrándose un papel por el mundo, fundamentalmente a través de los espectáculos de danza española, donde está integrado legalmente el flamenco.”

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)



Cartel promocional de la primera edición del Festival MadrRumba. De <http://www.madrirumba.com/>. Acceso: 17 de julio de 2017.



**SALA GARCÍA LORCA**  
Coordina: Antonio Benamargo

Sábado 1 de octubre 22:30 h. <b>LUIS el ZAMBO</b> Alfredo Lagos, guitarra Enrique EL REMACHE, canteor invitado	Sábado 8 de octubre 22:30 h. <b>ANTONIO CARBONELL</b> Montoyita, guitarra
Sábado 15 de octubre 22:30 h. <b>DAVID CARPIO</b> <b>JOSÉ MIJITA</b> Manuel Valencia, guitarra	Sábado 22 de octubre 22:30 h. <b>ROCIO BAZÁN</b> <b>VIRGINIA GÁMEZ</b> Curro de María, guitarra
Sábado 29 de octubre de 2016. 22:30 h. <b>JOSÉ ANILLO &amp; ENCARNACIÓN ANILLO</b> Rafael Rodríguez, guitarra Roberto Jerez, compás	

Calle de los Cañizares, nº 10 (portal) 2ª planta. Madrid. Fundación casa patas  
Entradas en: [ticketea.com](http://www.ticketea.com) (902 044 226) Información: 91 429 84 71 - 91 369 04 96

**Figura 25.** Carteles de distintas ofertas de interpretaciones flamencas en la ciudad de Madrid

Siguiendo las líneas de la clásica construcción de los proyectos político-identitarios de construcción de un epónimo<sup>191</sup>, la imagen de lo flamenco es formalmente enriquecida con la exotización de multiculturalidades geográficamente localizadas mediante lo representado metaculturalmente por las imágenes con las que se la Junta de Andalucía se apoderó del flamenco mediante la propuesta de que en el sur de la península ibérica se produjo una suerte de “convivencia de las distintas culturas” en referencia a, y en representación de, los omeyas, judíos, mozárabes, gitanos, cristianos (Ministerio de la Presidencia, 2007). Historias de pueblos perseguidos, colectivos marginados o minorías étnicas reivindicando su libertad, dibujan con aire mítico una preciosa historia de elementos trágicos que funcionan de forma eficaz para construir la autenticidad del relato y que, así enriquecido, la convierte en un producto intercambiable en los circuitos consumistas de estas atribuciones (Appadurai, 1991; Kirshenblatt-Gimblet, 2006); toda una corriente que ha cobrado particular importancia por motivos diversos y de la que los Estados no pueden permanecer al margen pues, como naranjas esperando a ser exprimidas, los zumos vitamínicos preparados para ser bebidos, están elaborados a base de la jugosa esencia de las “expresiones culturales” que los identifican (UNESCO, 2005). Son los responsables del reconocimiento institucional planetario del *valor cultural* que estas músicas poseen por toda la información que parecen codificar, en una representación de las atribuciones identitarias de la comunidad que apropiadamente lo producen. Acomodando los pies en las huellas que dejaron los “contenidos culturales” (UNESCO, 2005; Ministerio de la Presidencia) de los andares flamencos de la Declaración (UNESCO, 2010a), y de la misma forma que el mágico zapato de Cenicienta está confeccionado a su medida, cobra ahora más sentido el valor atribuido a dicha representación que reproduce las imágenes difundidas por la Junta de Andalucía (2007): “el flamenco es un valioso

---

<sup>191</sup> En tanto que los círculos en los que participan los flamencos son transnacionales, es un fenómeno concomitante y próximo para otros países, que contornean sus fronteras administrativas también con características étnico-nacionales mediante la construcción de áreas culturales. Sucede de hecho algo similar en el *país irmão* con el fado portugués; y transoceánicamente sucede también con la música mariachi en México; ambas *expresiones* fueron reconocidas por la UNESCO al año siguiente de la *declaración*, en el 2011-.

Respecto a nuestros vecinos lusos, la historia del fado *genuino* recorre similares caminos que los del originario y *auténtico* flamenco. Es un “género musical habitualmente cantado por un solista acompañado por una guitarra (portuguesa), que nació en los barrios humildes de Lisboa y que con la radio se extendió por todo Portugal”.

El alcalde de la capital lusa en el 2011, Antonio Costa, afirmaba por aquel entonces que “este es un momento de orgullo y alegría para Lisboa” y que esta decisión supone “una gran responsabilidad de promover y proteger el fado como una marca de la diversidad del patrimonio humano”

[en red] [http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/27/actualidad/1322348404\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/27/actualidad/1322348404_850215.html). Acceso: 6 de marzo de 2017.

Las relaciones con el país vecino se van forjando también bajo el manto cultural, pues este tipo de contactos se consolidan en proyectos que formaban parte de los festivales WOMAD, o al mencionado BADASOM (<http://www.lavanguardia.com/cultura/20150507/54430492735/flamenco-y-fado-se-unen-con-voz-de-mujer-en-el-festival-pacense-de-badasom.html>), y <http://www.20minutos.es/noticia/2793785/0/flamenco-eva-yerbabuena-fado-ricardo-ribeiro-ponen-broche-al-badasom-2016/>, y

<http://www.expansion.com/extremadura/2016/05/25/574561bbe5fdea75388b4609.html>.

(Acceso: 6 de marzo de 2017); plataformas privilegiada para el “hermanamiento de las culturas” y, en particular, para este último que funciona desde 2008, enfocado en la convivencia de flamencos y fadistas, que dan vida a estos estilos.

Respecto a los mariachis y su apropiación mexicana, el discurso institucional en estos casos es compartido: el secretario de Cultura de Jalisco, Alejandro Cravioto, dijo que “no hay ninguna expresión musical mexicana más difundida por el mundo, y esta universalidad tenía que verse reflejada en la lista de patrimonio inmaterial”

[en red] [http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/27/actualidad/1322348404\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2011/11/27/actualidad/1322348404_850215.html). Acceso: 6 de marzo de 2017.

tesoro que diferentes culturas y civilizaciones desde los griegos y romanos a los cristianos, judíos y musulmanes, a través del diálogo y el mestizaje cultural fueron alumbrando a lo largo de los siglos en el sur de la península ibérica” (UNESCO, 2010c). Discursos compartidos y reproducidos como síntoma del establecimiento de los vínculos institucionales.

El flamenco es representado como “un valioso tesoro” por haberse forjado durante siglos y enriquecido por las diversas *contribuciones culturales*, isomorfizadas con representaciones identitarias de distintos estereotipados grupos humanos; lo que lo convierte todavía en más interesante:

“Esto es lo de verdad, lo auténtico, lo que cantan los gitanos. Eso es lo que quiero rodar. El resto es baile por aquí, baile por allá; mucho rollo. Estaría bueno pillar ese momento en el que ellos son como son, que estén como si nosotros no estuviéramos y que canten y toquen como lo hacen siempre; como se ha hecho siempre, ¿no?”

AA (Aficionado, 44 años. Argentina)

“Si quieres escuchar el de verdad, si quieres sentirlo, tienes que irte al sur, Eduardo. Aquí [se refiere a Madrid] está bien; vienen artistas y eso, pero allí lo oyes en todos los sitios. La gente lo vive... ¡toda la gente!”

GM (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

El discurso de AA incorpora a los productores canónicos que tienen la capacidad de densificar, de producir lo auténtico, pues lo han hecho “desde siempre”, en este caso representado por “los gitanos”. Por otro lado, el de GM, respalda de nuevo la sustancialización de lo flamenco y la etnificación de sus formas al indicarnos que, “el de verdad”, *está* en “el sur”. Es precisamente la selección de estas formas y personajes que AA y GM ponen en relación lo que ha hecho que el otro calificador solicitado por UNESCO a la hora de realizar la inscripción en la Lista Representativa como “otro nombre del elemento” a patrimonializar, haya sido el “cante jondo”.

Respecto a las construcciones identitarias más tradicionalizantes, son precisamente las que nos encontramos en nuestras clases de centros oficiales de enseñanza. En particular, en nuestras clases de introducción al cante, fuimos instruidos en el discurso canónico de *lo jondo*:

“...Y es así, ¿véis? [canta *plano*] Si uno lo canta así no suena igual que si uno lo canta así [canta con subidas y bajadas tonales a la vez que mueve la mano hacia arriba y hacia abajo o hace círculos con el dedo que acompañan a la interpretación]. Son estos melismas lo que le da ese sonido al cante flamenco más puro. Luego veremos otras formas de cantar, pero para esta iremos por aquí. Podéis escuchar la cadencia andaluza en “Mundo y formas del flamenco” para compararlas con otras<sup>192</sup>”

JF (cantaor flamenco, 49 años. Oviedo)

Recordamos que la representación mayoritaria canónica del cante jondo, bebía de las fuentes de la imagen del mítico Al Ándalus, respaldada por artistas como Falla o Lorca. Estas culturas constituían uno de los discursos mayoritarios de los discursos de los intérpretes a los que se les atribuían posiciones canónicas, y que el discurso de la patrimonialización representa como una la identidad hegemónica por excelencia. Efectivamente, otros no comparten la misma representación ya que no se sienten identificados con la producción de un *sujeto* andaluz del pasado. A pesar de ello, el discurso patrimonial del flamenco construye la genuinidad y autenticidad del flamenco con estos

---

<sup>192</sup> Se refiere a una grabación realizada por Antonio de Mairena y Ricardo Molina en 1963.

elementos nacional-vinculantes. Esos otros discursos mayoritarios insistían en destacar y evaluar otros elementos, por ejemplo, artísticos, y no vincularlo con su origen nacional:

“Sin embargo yo con los músicos no lo siento así; les atrae la música y no entienden nada del ritmo y eso les atrae más todavía... Muchas veces, con la gente de a pie, una cosa que me pone malo es lo del flamenquito. Ese concepto deberían erradicarlo. Me pongo malo. No toco flamenquito, toco flamenco. Quizás venga de la época de los señoritos de cuando tenían que buscarse la vida y siempre estaban cantando por fiesta. Eso me molesta”.

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“Sí, es brutal. La verdad es que canta muy bien, pero eso es de una minoría... ¿Quiénes cantan así? Todo el día igual, quejío, quejío, quejío... Eso es de otra época. Los tiempos cambian. Esto es mucho más que eso ahora es todo más... no sé, ¿internacional? Hay otros idiomas, otras músicas... eso es de viejos y de jóvenes que piensan como viejos”

ML (Anticuario, 56 años, Granada)

Las representaciones y prácticas nuestros informantes está relacionadas con un repertorio de disposiciones vitales del que su sitio de procedencia no siempre es el elegido para su constitución identitaria. Acorde a nuestra experiencia de campo, la construcción identitaria es en todos los sentidos un proceso que tiene que ver con la trayectoria personal de cada uno de ellos y la subjetivación que se haga de los índices habitualmente objetivados como el sexo, la edad, el salario o su procedencia geográfica con los que habitualmente se les clasifica institucionalmente, si es que son además precisamente esos elegidos por ellos como elementos para identificarse. Recordemos que aquellos que habían tenido la posibilidad de participar en giras internacionales, o que no eran españoles y venían a Madrid, o por empatía e individuación de otros elementos compartidos, en su mayoría elaboraban discursos de carácter no nacionalista; pero otros no. Y si lo hacían, además, no se constituía al menos de forma exclusivista. Efectivamente es habitual para un buen número de intérpretes que pasan meses en giras nacionales e internacionales el identificarse con comunidades de carácter regional y nacional pero, en lo que pueda racionalizarse como una acción irremediamente homologante que determinara la subjetivación de las giras nacionales con la identificación de comunidades nacionales, y las internacionales con comunidades estatales, podrían mostrarse tantos ejemplos a favor como en contra que afirmaran y negaran tal afirmación:

“Yo nací en Granda pero me siento madrileño. Vine aquí hace mucho, tengo aquí mi familia y bueno, la oveja es de donde pace (...) hombre, eso fue hace mucho, pero ya no, hombre... ya nadie piensa así (...) Ahora está todo muy mezclado: el flamenco es internacional... ¡es del mundo entero!”

ML (Anticuario, 56 años, Granada)

“Estos son unos listos... No les ha interesado nunca el Flamenco y ahora están con la historia esta de la patrimonialización, pero nunca han apoyado a los artistas. Pregúntales a ellos, ya verás... ¿no ves que pasan todos por aquí? Mira, [cantaor1] es de Asturias, [cantaor2] de Barcelona, [guitarrista 1] de Madrid... ¿qué crees que opinan de esto? Bueno, igual dicen barbaridades porque están en nómina...”

SSJ (Empresario del flamenco, 60 años. Santander)

“Él es el que organiza la Bienal de [ciudad andaluza]... Yo creo que podría ser mejor incluso que la de Sevilla, pero no dejan... Esto es todo política... uy, si tú supieras”

MAF (aficionada, 48 años, Granada)

La representación canónica del “cante jondo” pasa sin embargo a ser el elemento seleccionado como homólogo al flamenco (UNESCO, 2010:2), y se descartan cualquiera de las otras representaciones y

prácticas que hemos encontrado en nuestro trabajo de campo en Madrid, y que serán ubicadas en posiciones heterodoxas por los grupos que comparten y potencian esta representación. Destacamos la importancia de este particular hecho administrativo porque pasará a ser empleado por muchos como un ejercicio de sinécdoque, y no de mimesis. Se da un nuevo paso en la flamenquización de un flamenco patrimonializado que será empleado para organizar disciplinariamente este campo al excluir mediante el ejercicio de sustitución del todo por la parte, a los flamencos que no participan de los mitos canónicos y sus representaciones del cante jondo por razones diversas, y que tendrán aseguradas posiciones heterodoxas una vez que su representación canónica ha sido legítimamente convertida en la cultura flamenca auténtica, y que será, mayoritariamente reconocida como tal, transformando la diversidad en disidencia, y desplazando a posiciones de sujetos desinformados sobre el verdadero canon a todas las historias de relación con estas músicas y estas danzas, del que se desprende que, lo que no sea producido por los reconocidos como auténticos, será solamente *flamenquito*<sup>193</sup>. Frente a este isomorfismo, nuestro trabajo de campo muestra que existe una gran diversidad de sujetos, incluso de procedencia andaluza, que se constituye identitariamente de formas diversas con las mismas formas culturales<sup>194</sup>. Recordamos aquí el relato de aquella modista que se presentaba como vegetariana, a la que no le gustaba el jamón, y que, de la misma forma que no se ha contado con su cultura flamenca, ella se apartaba de la representación patrimonializada representada como decimonónica por atender a las prácticas y representaciones de los “rancios”; también estaba el caso de KL, que consideraba machista las prácticas y representaciones patrimonializadas; un discurso también compartido por NMT:

“Bueno, si puedo evitarlo lo evito [trabajar con una serie de personas]. Eso es un coñazo; además, has oído las letras, ¿no? Son unos machistas... no, no... bueno, yo canto un poco así, pero le doy otro aire, y desde luego ¡jino canto esas letras!!”

NMT (cantaora, 29 años. Cádiz)

Al margen de las posiciones disidentes, las instituciones implicadas fabrican entonces lo que puede identificarse ya como un producto para ser consumido. Diseñan los sujetos que deben ocupar las posiciones de esos sujetos deseables que, con sus prácticas y representaciones, muestran cómo se debe ser para vivir flamencamente. Lejos de contemplar las vidas itinerantes de los flamencos que hemos encontrado en nuestro trabajo de campo, los círculos vinculares se cierran a territorios con la idea de perseguir la formación de comunidades localizadas. Esto favorece la posibilidad de discretamente obviar en *la Historia* a aquellos que pudieran suscitar alguna duda sobre el relato de

---

<sup>193</sup> Consideramos muy pertinente a este respecto la discusión, y acertada la pregunta, que acerca de estos fenómenos se hace Steingress (2002), aunque no compartimos sus inquietudes por el devenir de las formas flamencas sino por el de sus protagonistas, nos referimos a él como representante de una de las voces disidentes de un grupo minoritario, aunque es reconocido como canónico por el tipo erudición con el que se posiciona:

“Por esta razón habría que preguntarse de antemano si una revalorización del flamenco como patrimonio cultural diseñada desde una visión etnocentrista realmente favorece la evolución del arte flamenco y permite surgir una conciencia realista sobre la herencia cultural de la región. ¿Es la comprensible defensa de las manifestaciones y valores del flamenco como fenómeno socio-cultural un argumento válido para rechazar o marginar su dimensión universal como arte sin favorecer de este modo un provincianismo en el arte?” (Steingress, 2002:50)

<sup>194</sup> en Madrid se producen una ambivalente identificación con el Estado en su papel de capital nacional tanto y como el de una ciudad capitalina de carácter transnacional y, para su construcción se empleaban elementos de “cosmopolitismo”, “internacionalización”, o la omnipresente “globalización”. Pero, tal y como hemos mencionado, se contempla también el discurso de que el Flamenco es “esa profunda expresión musical de sentimientos, propia del sur de España” (UNESCO, 2010c).



autenticidad de lo designado como flamenco, ante la supuesta posibilidad de contaminación de las originarias fuentes circunscriptas a las divisiones administrativas del territorio transformadas en áreas culturales.

Los años previos a la Declaración, la acción institucional ha tenido una presencia feroz. El sujeto colectivo que representa a la comunidad elegida como “las gentes que habitan el sur de la península ibérica” y el posteriormente incorporado “pueblo gitano”, es un dispositivo tan necesario como imprescindible para esta apropiación. Los legitimados andaluces y, por deferencias políticas, los considerados semejantes, como extremeños y murcianos, serán incorporados al *nosotros*; en una sintética formación de *los otros*, se señalará diacríticamente al resto. Resulta curioso y, en cierta forma contradictorio, el hecho de que para que la Humanidad pueda cobrar conciencia de que “el Flamenco le pertenece”, deba haber un procedimiento previo de entrega a una comunidad “que habita el sur de la península ibérica” (UNESCO, 2010c).

El operativo institucional ha continuado con la consolidación de estos mensajes en los siguientes años, pero disminuyendo su presencia hasta el día de hoy. La bien elaborada estrategia de publicitación de todo lo que estas formas aportan a la “identidad cultural” de un supuesto “carácter nacional”, han hecho efecto en un terreno previamente abonado. Tras haber quedado institucionalmente claro “el nosotros y el ellos”, los mensajes corporativos toman un cariz más integrador con el resto de flamencos del mundo. Muchos seleccionados eventos internacionales representado como no-españoles son inclusivamente destacados; acompañando a la visibilización de la imagen de los españoles en el extranjero, se proyecta también la imagen de los extranjeros flamencos<sup>195</sup>.

Las posiciones diseñadas para ser deseadas son en particular las atribuidas a carreras de reconocimiento, éxito y prestigio, con una elevada visibilidad mediática, que sólo puede alcanzarse en determinados lugares del mundo. La imagen proyectada de Madrid como la ciudad donde están todas las sedes de las grandes instituciones que gestionan el flamenco patrimonializado; intérpretes que pueden ser empresarios de cualquier sector por las enormes posibilidades que ofrece la ciudad; que pueden sumarse a giras de otros intérpretes de primer nivel y que siempre son recibidos en los lugares flamencos; que tienen la posibilidad de asistir a eventos públicos con otros artistas y estrellas del sector audiovisual, deportivo y político; que pueden estar en contacto con flamencos de primera línea que viven o que pasan por la capital; que pueden actuar en las salas más prestigiosas, que son invitados a fiestas de *celebrities*, presentaciones de marcas y formar parte, en general, de la vida

---

<sup>195</sup> Tal y como podía leerse el 5/8/2015 en la web de Marca España, refiriéndose a la 55ª edición del Festival Internacional Cante las Minas: Desde años previos, “Una buena prueba de la importancia cultural, fuerza y carácter universal del flamenco es que entre los 34 artistas que han logrado pasar a las semifinales del certamen de este año hay dos bailaoras japonesas (Kaori Horikoshi y Keiko Ishikawa) que tendrán que competir para alcanzar un puesto en la final del 15 de agosto.

La vinculación entre el arte flamenco y Japón es muy fuerte. De hecho, es el segundo país después de España en número de personas que aprenden y practican flamenco. El año pasado se celebró en Tokio el I Festival Internacional del Cante de las Minas de La Unión de Japón, en colaboración con la Asociación Nipona de Flamenco (ANIF), donde ambas bailaoras se clasificaron para participar en el certamen español.

De forma paralela se entregará el premio Catedral del Cante a Lyu Fan, embajador de la República de China en España, quien acudirá a recoger el galardón otorgado a su país por la difusión que realiza del arte flamenco”. De:

<http://www.marcaespana.es/ca/actualitat/cultura/un-inagotable-fil%C3%B3n-de-arte-flamenco>. Acceso 9 de septiembre de 2016.

pública de la ciudad con el reconocimiento del gran público. Mencionamos algunos sujetos de referencia para nuestros informantes que nos parecen relevantes por haber ocupado dichas posiciones, advirtiendo que no son tanto sus nombres propios lo que resulta de interés para este estudio, sino el hecho de cómo sus figuras han sido encumbradas hasta esas posiciones mediante una compleja combinación de lo que venimos tratando, y cómo son mimetizadas con el tiempo por el discurso oficial que muestra lo excelso de vivirlas persiguiendo la creación de necesarias imágenes de éxito a exportar como parte del proceso de construcción, independientemente de los avatares personales de los que las ocupan. Las mayoritariamente compartidas como las más representativas en Madrid están relacionadas con la pareja de mayor poder mediático del flamenco transnacional, Camarón de la Isla y Paco de Lucía, y su destacada relación con el tablao Torres Bermejas en la representación canónica que, dependiendo del relator, han sido convertidos en iconos, leyendas y mitos; Enrique Morente y su hija Estrella, a caballo entre Granada y Madrid, encumbrados en la interpretación del cante por unos, y heterodoxizados por otros; la bailaora Blanca del Rey, intérprete a día de hoy de su “soleá del mantón” para el BNE y regente del Corral de la Morería; Antonio Gades, el gran bailarín de la danza española; Tomatito, el gran guitarrista almeriense que logró volar por encima de la sombra de Camarón y grabado con artistas de primera plana internacional del jazz latino; el multiinstrumentista Jorge Pardo, polifacético madrileño que aflamencan todo lo que toca; El Cigala, que ha venido para quedarse en el relevo de la figura mediática mayormente internacionalizada del cantaor gitano... Hay muchos otros que también son resultado de esta producción de posiciones en la obra de la transnacionalización, pero consideramos que esta muestra puede hacer una idea de lo deseable de estas posiciones para todos aquellos que quieran relacionarse de una forma u otra con el flamenco, y tengan que decidir acerca de lo óptimo de un espacio donde vivir flamencamente. Estarán en los imaginarios como referentes culturales e identitarios a seguir en el compartir las formas de vivir, de pensar y de sentir, como cultura; y en adquirir sus formas de interpretación para vivir estereotipadamente de ello, como patrimonio. Respecto a los grupos de identificación colectiva contruidos en los procesos de patrimonialización en el presente, la relación institucional no sólo se refiere al flamenco en los términos más regionalistas sino que, en un Madrid representado como municipal, estatal, o transnacional, la oferta abarca todo el rango de un intervalo que tiene por extremos las representaciones de la hibridación que hemos trabajado. Por un lado, en su forma combinatoria de la fusión que tan bien maneja el pianista Rubén Maldonado o la bailaora Karen Lugo, con posiciones que encontramos entremezcladas en discurso de festivales como el MadriRumba<sup>196</sup>, o en las prácticas y representaciones de determinados bailaores de habitual presencia en la ciudad como Israel Galván, Rocío Molina o Eva la Yerbabuena. Por otro lado, el mensaje conservador-tradicionalizante de la esencializadora destilación en los ciclos de cante de Casa Patas, las distintas interpretaciones de las Carboneras y el café de Chinitas, o de otros representantes del gran discurso mayoritario que, frente a lo que pueda parecer, hace de Madrid una ciudad muy conservadora a este respecto.

---

<sup>196</sup> El festival MadriRumba celebra en Madrid este año su tercera edición.

“MadriRumba Festival es el encuentro de Rumba, Músicas Urbanas y Flamenco Beat de Madrid. Su formato, tiene como misión la difusión de este género”

Y por si tenía alguna sospecha, efectivamente, la Rumba cubana también ha sido declarada por la UNESCO. PCI en noviembre de 2016.

De <http://www.madrirumba.com/>. Acceso: 17 de julio de 2017.

Estas posiciones, típicamente caracterizadas, son fácilmente reproducibles por los discursos empresariales de las instituciones madrileñas, que se valdrán de ellos para generar los diversos réditos que pasamos a tratar.

### 6.3. VALORES ECONÓMICOS

Lo valores económicos atribuidos al flamenco patrimonializado pueden resultar en ocasiones difícilmente distinguibles de los que genera lo flamenco como cultura. A lo largo de este epígrafe trataremos aquellos relacionados con los primeros de forma que, cuando nos refiramos a determinados colectivos, sin ánimo de generalizar, nos referimos a aquellos integrantes que emplean las representaciones y prácticas de flamenco patrimonializado para vivir, en su sentido más amplio. Lo flamenco es un campo tan diverso que muchas son las fuentes generadoras de riqueza. Precisamente porque no es una industria en sí misma, sino el encuentro de varias, se hace muy difícil encontrar datos fidedignos que las reúnan y que puedan darnos datos concretos sobre el volumen de negocio que supone. Así pues, frente a un estudio de carácter más cuantitativo, mostramos en este apartado el inmenso volumen de negocio que son capaces de generar los sectores implicados.

Los cambios socio-políticos de los últimos años no se explican en los discursos de la patrimonialización del flamenco sin contar con lo representado como procesos característicos de la era de la globalización: la deslocalización de lo que estaba *originalmente* asignado ha reconfigurado las concepciones de clase hasta parecer propias de otra época, desdibujando representaciones que respaldaban “la naturaleza jerárquica del consumo de prestigio” (Friedman, 2001: 170)<sup>197</sup>. La práctica masiva del llamado “turismo cultural” ha generalizado un consumo de lo flamenco que devora este etnificado alimento preparado con esmero. Lo que en su día interesó a los viajeros ingleses, desde Borrow hasta Pitt-Rivers, y luego a las “élites del champagne y las nuevas clases peligrosas” (Friedman, 2003), es algo de lo que hoy ha pasado a participar a una mayoría. Las instituciones proyectan para ello de forma ambivalente la imagen de Madrid en su representación cosmopolita, empleada para participar en estos círculos internacionales dirigidos hacia las posiciones de sujetos que quieran visitar una “capital” y, para ello, se asumen, comparten y potencian los discursos universalizantes como propios. Este trabajo debe ser realizado intensamente para hacer frente a las ofertas turísticas de otros mercados como los asiáticos o americanos, en ocasiones relacionados también con lo flamenco y que, en una particular representación empresarial, son vistos como problemática competencia.

En el año 2009, previo a la Declaración y en el que se presentó la propuesta, “este arte generó un impacto económico de 179.4 millones de euros” según cálculos de Marca España (2015)<sup>198</sup>, “de los cuales, el 85.8% procedían del turismo. Es decir, en ese año, generó el 2.42% del PIB de las industrias culturales de España y el 0.07% del PIB total”. El capital producido está especialmente vinculado al turismo en Madrid, que crece pues al ritmo que lo hacen las visitas y, por ello, la especialización de la oferta ha crecido extraordinariamente, tanto en paquetes turísticos de corte nacional, como de carácter regional o municipal. Con unas políticas turísticas enfocadas a conseguir el mayor número de

---

<sup>197</sup> Recordamos aquí que Friedman (2002) asocia este tipo de consumo con grupos a los que antes nos referimos como “élites transnacionales”, y que comparten las representaciones y prácticas acerca de lo local y lo global que previamente analizamos.

<sup>198</sup> [en red] <http://marcaespana.es/actualidad/cultura/madrid-una-capital-del-flamenco>. Acceso: 1 de marzo de 2017.

visitantes posible -se esperaban alrededor de 80 millones de turistas en el 2017<sup>199</sup>-, estos sectores, reorganizan su mensaje comercial para incorporar *targets* cada vez más diversos a los que dirigirse multiplicándolo, diversificándolo y, a la vez, especificándolo para nuevos los tiempos que traen nuevos sujetos. Recordemos que MS nos invitaba a asistir a lo que presentaba como un nuevo concepto de representación al apartarse de “un espectáculo tan largo” como el de un tablao, y GM se cuidaba de saber qué ofrecía a cada público:

“Bueno, ya sabes, el baile es fundamental para ellos [los clientes del tablao]... la gente sobre todo quiere ver baile; si no, se aburren. No podemos tenerlos escuchando *soleás* porque no han venido a eso. Para eso ya hemos organizado los ciclos de cante en (...) que, por cierto, está teniendo una acogida muy buena: a ver si te pasas; vente este viernes”

GM (Empresario flamenco, 44 años)

Pero no sólo las interpretaciones son la fuente de ingresos. Las categorías y principales magnitudes económicas que emplean las instituciones oficiales de la ciudad de Madrid no especifican el volumen de negocio que produce lo flamenco en la capital como tal sino que aparece en referencias cruzadas en relación con la hostelería, venta de *merchandising*, moda de ropa, zapatos y joyería, fabricación de instrumentos musicales, o grabaciones de discos y los derechos generados, y todo lo relacionado con la industria audiovisual, que incluyen reportajes, películas y otro tipo de producciones, clases de flamenco y seminarios temáticos, y los espacios que las albergan, etc.

“Hay un entramado que sostiene el entramado de alguna manera... En otros sitios no lo hay porque no se creó y la cosa no se sostiene (...) De esto ha surgido un entramado que va desde hosteleros que se meten a empresarios del flamenco hasta informáticos que hacen no sé qué de hacer el *management* o instituciones que dicen voy a enseñarles a los mexicanos cómo es esto del flamenco y se lo voy a dar a los mexicanos gratis...”

JSS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

“En Madrid podían pasar más cosas, ¿no? Porque está todo supeditado a los tablaos, y es un circuito que está para el guiri. Yo no puedo pagar 40€ para ver a un grupo de música, y creo que por eso el flamenco no le llega a la gente”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“El punto álgido de los tablaos de Madrid, en los años 70, cuando mi marido trabajó en el [tablao] eran 9 bailaoras, 4 guitarristas, 4 cantaores y cuando fui yo eran 2 guitarristas, 2 cantaores y 4 ó 5 bailaoras: yo entré en el 86 al 87, cuando estuve dos semanas, y cuando volví era el 89 y ya iba en declive. La economía española, el gusto que va cambiando”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

“Todas las direcciones que han llegado al Ballet Nacional han acabado haciendo su propia coreografía. Claro, piensa que uno cobra derechos de autor. No sólo cobra uno por el montaje de producción, sino que además cobra cada vez que se representan.”

NBJ (Bailarín, 42 años. Madrid)

Con las contribuciones de MC, uno puede hacerse a la idea del número de intérpretes que circulan por los alrededor de quince tablaos madrileños. NBJ aporta ideas sobre cómo la industria activa otras formas de producir capital, MRP nos permite sumar el valor de las entradas. Estos detalles visibilizan los elementos con los que se solo una muestra del complejo articulado al que se refieren JSS como

---

<sup>199</sup> En 2016 visitaron España 75,6 millones de turistas, un 10,3% más que en 2015 (INE, 2017). La tendencia alista, si bien se considera que está llegando a su límite de saturación.

“el entramado”. Para evaluar el monto de sus rendimientos como negocio se objetivan entonces índices como el número de plazas hoteleras y su nivel de ocupación, las visitas a los tablaos, el volumen de consumo por turista, así como con las venta de discos catalogados como tal, entradas de conciertos del género, volumen de ventas de ropa, zapatos y otros complementos. Hacemos particular mención a la venta de instrumentos musicales por ser Madrid representado como uno de los principales centros de construcción de guitarras del país<sup>200</sup>. Recordamos una situación en nuestra estancia en una guitarrería:

[Diario] “La conversación se interrumpe porque entra un chico de rasgos orientales que dice querer comprarse una guitarra —entiendo su español con dificultad—. El dependiente le invita a probar varias guitarras y, tras tocar tres [toca con mucha soltura], se decide por una “de concierto”. Paga con tarjeta de crédito 2650€ y se lleva la guitarra en una funda que el dependiente también le ha vendido. [—Yo ¿Así de rápido se vende una guitarra? ¡Qué buen negocio! Jajajaja] —Sí, ya ves, jajajaja... No, es que este chico es un concertista muy conocido y suele venir por aquí a comprar guitarras... Se ha llevado alguna flamenca en alguna ocasión.”

No es sólo la venta directa de los productos lo que remunera un valor económico, sino que es equivalente, o incluso más importante, la acción performativa de la puesta en escena de tales productos, nacional e internacionalmente, bien en festivales, concursos de gastronomía, ferias turísticas, pasarelas de moda, cursos o visitas guiadas. La forma en la que uno debe imaginarse estos productos es generando círculos de intercambios en institucionalizados espacios que tienen las puertas abiertas para todos estos productores que con la poderosa llave maestra del flamenco, abren las puertas de circuitos internacionales en los que se atribuyen valores económicos a lo flamenco en numerosos nichos habitualmente desconocidos para la ciudadanía:

“A finales de 2011 fuimos y estuvimos ensayando una semana con los indios allá (...) Fuimos tres veces más (...) se pudo hacer ya con el apoyo de patrocinadores. (...) pues al final la embajada participó (...) Yo fui a USA en el 2012 con el [tablao]... El [tablao] encontró un circuito que le organiza una gente en Seattle. En Washington D.C. también, y luego a veces en Miami o en L.A. El [tablao] tiene ayuda de la embajada, y antes les daban subvenciones.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

“Estuve en Estados Unidos el año pasado, con el Flamenco Festival que lo lleva Miguel Marín, y fue Estados Unidos, Brasil, Argentina, y Moscú... Londres no lo pude hacer porque tenía yo otra cosa. En EEUU eran varias ciudades: Boston, NYC, Washington, Miami y no sé qué más. Después San Paulo.”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

La vida de los flamencos transcurre mediando con las instituciones que se han arrogado el derecho exclusivo de ocuparse de él, y para el que están continuamente ideando nuevas ocurrencias. El espacio de convivencia representado como el de las “políticas culturales”, son principalmente las “subvenciones”, que permiten establecer vínculos entre los capitales privados y públicos para desarrollar y ampliar el mercado de lo flamenco. Cuantos más puentes se tiendan, más flujo de circulación, y más trenzada esté “el constructo”, más peso soportará:

---

<sup>200</sup> Estos datos deben ser tratados con prudencia por cuanto tienen de ingresos no blanqueados; obvian la red de economías informales como los salarios de los trabajadores de las representaciones, o lo que se paga por las clases, que son muchas, o la compraventa de segunda mano.

“El representante del ayuntamiento de Madrid, Jacobo Rivero, el bailar y director artístico Miguel Ángel Rojas, y la directora del Festival de Jerez, Isamay Benavente, presentaron este hermanamiento [entre ayuntamientos] en el Consejo Regulador del Vino de Jerez, en la Bodega San Ginés, y donde destacaron que el referente del flamenco en Madrid “tendrá futuras sinergias” con el Festival Flamenco de Jerez de la Frontera, en el cual se ha inspirado el Festival Flamenco Madrid, según palabras de Ángel Rojas, su director artístico”<sup>201</sup>

Estos puntos de contacto entre la acción política institucional y los puntos gatillo del complejo sistema social, muestran las distintas representaciones que se tiene de estas conexiones. Recordemos la propuesta universalista de SJJ en la que el flamenco pertenece verdaderamente a aquel que lo practica, se ve afectado por lo que considera una disidente injerencia de las acciones político-nacionalistas de las administraciones, en este caso, de la Junta de Andalucía. En el contexto de la conversación enumera una serie de flamencos canónicos mostrando que, incluso los mayoritariamente reconocidos como tal, que deberían cumplir el estereotipado perfil nacionalista, no lo hacen. MAF era una aficionada que acompañaba en gira a un bailar canónico, y hacía labores de asistente personal. Asociaba el hecho de que las acciones promovidas por dicho bailar no obtuvieran el reconocimiento que debieran, a la pugna política regional entre instituciones. Recordemos el discurso de BNJ en el que relataba la precariedad laboral a la que se enfrentan los intérpretes a pesar de las enormes cantidades de dinero con las que se cuenta en estas empresas institucionales de representación. También se refería MCM en otros términos a la aparente desconexión entre las necesidades de los intérpretes y las políticas; y a la reproducción de la desigualdad que se crea como en cualquier otro mercado en tanto que no responde a los intereses de la gente:

“No, las subvenciones son sólo para las grandes compañías. No acabamos consiguiendo ninguna; migajas que no dan para nada. Aquí hay cuatro que se lo llevan todo... como siempre, ya sabes, esto pasa en todos los sitios”

MCM (Bailaora y empresaria flamenca, 49 años. Valladolid)

Lo que es representado por los flamencos como una mala gestión, parece por el contrario haber cumplido todas las expectativas de las instituciones participantes<sup>202</sup>, siendo por tanto excelentes

---

<sup>201</sup> De: <http://www.guiaflama.com/noticias/httpwww-guiaflama-com-festivales-flamencofestival-flamenco-de-jerez-de-la-frontera/>. Acceso: el 12 de julio de 2017.

<sup>202</sup> Estos movimientos han tenido lugar también en la región andaluza, parte principalmente interesada en la Declaración. Mencionar que, si bien el dinero asignado para la promoción de la tradicionalización de lo flamenco, habían oscilado relativamente poco, una vez que conseguida la mención de 2010, su presencia en los presupuestos es cada vez menor, potenciando ahora otras propuestas *culturales*, enfocadas particularmente al mundo audiovisual. A pesar de ello, la referencia al Flamenco sigue siendo explícita. Para este año 2017, por ejemplo, los “presupuestos de la Junta de Andalucía para su departamento (de Cultura), ascienden a No procede más que como comparación si resultara pertinente “193,6 M€ de inversión directa, un 17,3% más que en 2016 (...) [pero se dedican menos al Flamenco] de los cuales se destinarán 5,4 millones de euros fundamentalmente a apoyar el cine, las artes escénicas y el flamenco (...) el presupuesto, que contempla 535.000 euros para el tejido asociativo y profesional del flamenco, incluye como novedad que la convocatoria de ayudas para peñas y festivales pasa a tener la consideración de incentivos-subvenciones, por lo que estarán exentas de IVA (...) En cuanto a la programación escénica, Cultura ha reservado 4.382.229 euros, es decir, un 15,5% más, para el apoyo a la industria cultural y para dar oportunidades a compañías y profesionales”

De

<http://www.juntadeandalucia.es/presidencia/portavoz/cultura/116268/presupuestos/destinan/millones/euros/cooperacion/sectores/cultura/andalucia>. Acceso: 24 de febrero de 2017.

gestiones que responden a aquellos intereses para los que son creadas, incidimos en el hecho de que el tipo de políticas llamadas “culturales”, no están tan enfocadas a responder ante las necesidades de los flamencos, como a respaldar proyectos de otras envergaduras, pues las políticas culturales son, en realidad, políticas patrimoniales.

Queremos resaltar aquí que la confrontación conflictiva de discursos se centra particularmente en el tema económico; algo que afecta, en especial, a los profesionales. Cuando la mayoría de las instituciones públicas deberían estar al servicio de las necesidades y demandas ciudadanas generales, toda esta articulación institucional se organiza, sin embargo, para otros fines y públicos de élite. Recordamos la conversación con GMJ, precisamente en uno de esos momentos cotidianos en los que “los técnicos” hacen su trabajo, seleccionando y *repartiendo* las formas culturales, para poder ubicarlas como bien de cambio en el mercado posicionando lo que “no es flamenco” en un espacio próximo al flamenco, pero apreciablemente distinto para “no volver loco a la gente”. Antes de vender el producto, debe haber sido perfectamente diseñado, y hacia ahí se envía.

Estos discursos institucionales no son respaldados al margen de los colectivos que los sostienen y los apoyan. Precisamente para ello, el gobierno de España creó la plataforma “Sounds of Spain” con fondos europeos FEDER con la idea de “fomentar la exportación de la música española”<sup>203</sup> en todo el mundo. Es presentada como la plataforma de apoyo a la internacionalización de la industria musical española de la que forman parte ICEX España Exportaciones e Inversiones, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), la Fundación SGAE, la Sociedad de Artistas Intérpretes o Ejecutantes (AIE), la Asociación de Representantes Técnicos del Espectáculo (A.R.T.E.), los Productores de Música de España (PROMUSICAE) y la Unión Fonográfica Independiente (UFI). Una vez creados productos como lo flamenco, se muestran en ferias-festivales como “South by Southwest”<sup>204</sup> (Austin), “Musikmesse”<sup>205</sup> (Frankfurt) y, particularmente, en Womex... ¿y qué es WOMEX? Es uno de los espacios formales privilegiados en el que precisamente los flamencos son representados mediante estos proyectos con la suficiente capacidad operativa de poner en relación al resto de instituciones; así crean círculos de relación en los que se comunican los capitales privados

---

La Asociación de Artistas Flamencos consideró todas estas iniciativas ¿qué iniciativas? ¿de qué hablas ahora? como una injerencia por parte de la Administración en circuitos empresariales de carácter privado. Lo hizo en un conocido manifiesto que se publicó en distintos medios de comunicación para aclarar su posición frente a los movimientos institucionales de la Junta La tesis no es de Andalucía con “subvenciones que están fuera de compás”<sup>202</sup>, denunciando que la operación que se estaba llevando a cabo desde las instituciones para la internacionalización de la representación del Flamenco, estaba rompiendo el tejido empresarial que permitía el sustento de los intérpretes, tanto flamencos como de otros estilos:

“En 2009, de los más de dos millones de euros que manejó la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco (AADF, adscrita a la Junta de Andalucía), solo 134.500 € llegaron a la Red de Festivales de los Pueblos Andaluces. El año anterior, un bailaor cuyo nombre es fácil de adivinar obtuvo 52.000 euros para una gira por América y dos capitales europeas, mientras que los festivales de los pueblos recibieron unos 1.500 € por festival”

[en red] <http://www.rockdelux.com/opinion/p/flamenco-premios-para-la-crisis.html>. Acceso: 4 de marzo de 2017.

<sup>203</sup> “El objetivo de Sounds from Spain es fomentar la exportación de la música española, facilitando la presencia de los profesionales del sector en los más importantes encuentros transnacionales como “South by Southwest” (Austin), “Musikmesse” (Frankfurt) o Womex”.

[en red] [http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion\\_Noticia.aspx?i=320&s=7](http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion_Noticia.aspx?i=320&s=7). Acceso: 6 de marzo de 2017.

<sup>204</sup> <http://www.promusicae.es/news/view/13-noticias/260-sounds-from-spain-anuncia-las-bandas-que-apoyara-en-south-by-south-west-2017>. Acceso: 6 de marzo de 2017.

<sup>205</sup> [http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion\\_Taller.aspx?i=422&s=4](http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion_Taller.aspx?i=422&s=4). Acceso: 6 de marzo de 2017.



y públicos, si es que en alguna ocasión han estado separados, justificando y legitimando su existencia:

“Con más de 20 ediciones a sus espaldas, WOMEX se ha convertido en el primer mercado profesional para la *world music* (...) La feria, de carácter itinerante, incluye Mercado, Programa de Conferencias, un Festival de conciertos en el que participan cerca de 300 artistas de más de 50 países y un programa de documentales y cine sobre la industria musical. La participación española en WOMEX se organizará de dos formas. En primer lugar, *Sounds From Spain* estará presente en el mercado con un Pabellón Oficial. Además, durante el transcurso de la feria se organizarán conciertos de bandas españolas que han presentado previamente su solicitud”<sup>206</sup>.

Estas oportunidades no son desperdiciada por las instituciones de la ciudad de Madrid para promocionarse en principales escaparates como FITUR, donde la presencia del flamenco en su representación artificeada está cada vez más presente en el discurso institucional que representa a la ciudad.<sup>207</sup>



Los anteriores alcaldesa y presidente de la CAM “en la celebración del día de Madrid en FITUR” en 2014, donde hubo “actuaciones y clases de Flamenco”.

De [http://www.ifema.es/fitur\\_01/](http://www.ifema.es/fitur_01/). Acceso el 18 de julio de 2017). Algo que se ha repetido en la última edición de 2016 (<http://www.madrid-destino.com/es/68-turismo/noticias-turismo/1159-dia-de-madrid-en-figur>). Acceso el 18 de julio de 2017



Actual web de la oferta turística del Ayuntamiento de Madrid donde el “Flamenco” aparece como una categoría en las propuestas de ocio de la ciudad

De <https://www.esmadrid.com/>. Acceso: 18 de julio de 2017

**Figura 26.** Referencias al flamenco como parte de la oferta turística de Madrid del Ayuntamiento y la CAM

Efectivamente, al ser el “turismo cultural” el protagonista de su mensaje más refinado, la representación de lo flamenco en claves patrimoniales es un fenómeno que se agudiza en el centro de Madrid. Esta oferta con pretensiones masificadoras, se enfoca mayoritariamente a un público-objetivo representado como buscador de lo auténtico y, acorde a la oferta, este tipo de consumidor aprecia las claves de lo genuino, y es en base a ellos por lo que el mensaje se diseña, se organiza y se envía, pues el producto también se enriquece para intercambiarlo. Atendiendo a las ofertas de los

<sup>206</sup> [http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion\\_Noticia.aspx?i=320&s=7](http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion_Noticia.aspx?i=320&s=7). Acceso: 6 de marzo de 2017.

<sup>207</sup> “Durante la jornada de hoy también tendrá lugar la renovación del acuerdo que la Ciudad de Madrid mantiene con el Grupo de Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España. Y durante el fin de semana, el stand madrileño en FITUR acogerá diversas actividades. Entre ellas, la Asociación de Tablaos Flamencos de Madrid organizará, mañana sábado a las 12 horas, un espectáculo que tendrá como protagonista este arte declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Y el domingo a la misma hora se propondrá a los visitantes aprender los pasos fundamentales de esta disciplina en unas divertidas clases. Además, continuarán los recorridos por Madrid a través de las visitas guiadas por el stand.” [en red] [http://www.ifema.es/fitur\\_01/prensa/notasdeprensa/ins\\_031900](http://www.ifema.es/fitur_01/prensa/notasdeprensa/ins_031900). Acceso: 1 de marzo de 2017.



espacios formales de representación, la competencia distingue para ofrecer “el más auténtico flamenco de Madrid”, o “el flamenco esencial de la ciudad”, “*essential flamenco*”, o “el genuino arte flamenco”. Sin embargo, el mercado es amplio, y la oferta en la que “vivir el Flamenco” de la Declaración es diversa. Con esta plasticidad que le permite ser “tanto como arte, como folklore” (UNESCO, 2010c), se ofertan propuestas de lo “más contemporáneo a lo más tradicional” que incluyen variedad de espectáculos de “flamenco fusión”. Todas estas propuestas son las ofertas de carácter mayoritario que uno puede encontrar en los textos e ilustraciones, pantallas, folletos, guías turísticas y guías turísticos –personas-, que muestran sus representaciones de la ciudad a aquél que quiera escucharlos.

El Ayuntamiento de Madrid tiene en su propuesta turística al ciudadano un apartado especial para el flamenco, desde donde puede descargarse la guía “Madrid para ti: Flamenco”<sup>208</sup>, en la que se hace, en estas claves, un repaso por los tablaos de la ciudad de Madrid.

De la misma forma, y asociado a una oferta de ocio cultural, la página de información turística de la CAM<sup>209</sup>, ofrece “el flamenco” como un producto cultural que puede consumirse en su apartado “disfruta de la noche madrileña”:

“tras caminar por sus calles, en su mayoría peatonales, y cruzar la Plaza Santa Ana, el flamenco se convierte en el protagonista gracias a diferentes tablaos.

Próximo a la Plaza Mayor y a la Puerta del Sol se encuentra el castizo barrio de La Latina, que aunque es conocido sobretodo por su oferta gastronómica, también nos brinda la posibilidad de divertirnos en locales con actuaciones en directo, pubs con ricos cócteles y como en el caso anterior una gran variedad de tablaos donde disfrutar de un buen espectáculo flamenco.

Flamenco también ofrece la zona de Lavapiés, pero al ser un barrio multicultural te sorprenderá también con ritmos africanos, árabes y latinos, prueba de la inexistencia de fronteras. Adéntrate en esta zona y descubre cómo es la noche en los diferentes lugares del mundo”<sup>210</sup>

Pero estas posiciones de respaldo no están ausentes de disconformidad. Son criticadas por cierto sector que, o bien se queda fuera del reparto, o considera que se está pervirtiendo “el arte flamenco”. Se formalizan discursos críticos acerca de la “mercantilización de los tablaos” hasta el punto de la aparición de ciertas iniciativas en una suerte de órganos vigilantes sobre “la dignidad y la calidad” de la oferta, como la de “[www.flamencoreal.es](http://www.flamencoreal.es)” para “revalorizar el flamenco”, y que cuenta con la subvención de la Secretaría de Cultura del MECD

Los lugares comunes de las representaciones canónicas de lo flamenco, de los que se apropia el discurso oficialista de Madrid, son impulsadas por las grandes figuras canónicas para la presentación de sus eventos<sup>211</sup>, pero son también patentes la actualización de los discursos institucionales para

---

<sup>208</sup> De <https://www.esmadrid.com/>. Acceso: 18 de julio de 2017

<sup>209</sup> De: <http://turismomadrid.es/es/>. Acceso: 18 de julio de 2017

<sup>210</sup> De <http://turismomadrid.es/es/destacado/11900-disfruta-de-la-noche-madrile%C3%B1a.html?highlight=YToxOntpOjA7czo4OiJmbGFtZW5jbyl7fQ==>. Acceso: 18 de julio de 2017

<sup>211</sup> El Festival Suma Flamenca de Madrid 2014 era un continuo alegato a este imaginario al decir que “El flamenco, en todas sus manifestaciones, constituye el arte más universal de España desde 1930, cuando Carmen Amaya y Sabicas giraban por todo EEUU. y la compañía de Antonio Ruíz Soler, La Argentinita y Pilar López llenaban los teatros de todo el mundo. Desde entonces hasta nuestros días el flamenco no ha dejado de expandirse y ha llegado a cotas de universalidad nunca imaginadas, alcanzando el 16 de noviembre de 2010, la declaración del Flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Esta popularización llegó especialmente de la mano de tres grandes mitos como Camarón, Enrique Morente y Paco de Lucía, artistas irrepitibles en la historia de la música mundial, reconocidos por todos los grandes intérpretes de todos los géneros. La reciente pérdida de Paco de Lucía,

coincidir con los gustos de los nuevos consumidores, sean del tipo que sean. Como indicamos, el Ayuntamiento de Madrid y la CAM han ido renovándolos para adaptarlos a los nuevos perfiles; y no sólo a nivel municipal y regional. A nivel nacional, precisamente el “Summer School” organizado por el IC el pasado 2016, “Culture, Tourism and Leisure Courses in Madrid” junto a la fundación de la Escuela de Organización Industrial (EOI), incluía para los niveles “iniciados” y “avanzados”:

“un programa académico y cultural (...) El objetivo de estos cursos es que los participantes, además de asistir con provecho a los cursos formativos de carácter cultural, puedan vivir un intenso periodo de inmersión lingüística y conocer de cerca muchos aspectos del día a día de la sociedad española. Con este fin, el programa académico se complementa por las tardes con talleres, visitas turísticas y asistencia a espectáculos”

The image shows the back of a promotional triptych for the 'Culture, Tourism and Leisure Courses' in Madrid. It is divided into three main sections: 'CULTURE, TOURISM AND LEISURE COURSES', 'ACADEMIC AND CULTURAL PROGRAM', and 'COURSE IN SPANISH CULTURE FOR ADVANCED LEVELS (B2-C1)'. Each section contains detailed information about the courses, including their objectives, content, and schedules. The 'ACADEMIC AND CULTURAL PROGRAM' section is further divided into 'WEEK I (18th - 22nd JULY)' and 'WEEK II (25th - 29th JULY)'. The 'COURSE IN SPANISH CULTURE FOR ADVANCED LEVELS (B2-C1)' section also includes 'WEEK I (18th - 22nd JULY)' and 'WEEK II (25th - 29th JULY)'. The text is presented in a clean, professional layout with a mix of bold and regular fonts. The background of the triptych features abstract line art designs.

**Figura 27.** Reverso del tríptico promocional del curso “Cultura, Turismo y Ocio en Madrid”, ofertado por el IC en 2016 donde pueden leerse las ofertas culturales, flamenco incluido. (Elaboración propia)

La oferta vincula elementos “culturales” más contemporáneos como “La Movida como movimiento cultural: *boom* pop-rock español del siglo XX” –que coincide con una exposición al respecto, en el IC de Pekín<sup>212</sup>–, con una “Visita guiada al Museo Reina Sofía”. Pero, en todo aquello que no tiene que ver con representaciones consideradas contemporáneas, aparece lo flamenco como el “Arte. El legado artístico y cultural andalusí. Arte y arquitectura, contexto e influencias”. Además, la “Música. El flamenco: historia, palos del flamenco, cante/toque/baile, festivales, etc.”. Coherentemente, la

abanderado del flamenco y de la música española hace que Suma Flamenca le dedique esta edición, en un reconocimiento del festival flamenco de Madrid, ciudad en la que se doctoró y desde la que se dio a conocer en todo el mundo.

Suma Flamenca llega a su novena edición gracias a la Comunidad de Madrid que ha hecho de este festival una muestra estable y un referente mundial del Flamenco, un atractivo turístico comparable a la Feria Taurina de San Isidro en Las Ventas. Madrid en junio, es la capital del mundo en este género, es plataforma de promoción, conocimiento y proyección de artistas, como lo ha sido a lo largo de sus 9 años de vida, donde se han presentado ‘premieres’ de más de 200 artistas, jóvenes de la guitarra, del cante y del baile, apadrinados por las grandes figuras de nuestro Arte.” [en red] <http://www.madrid.org/sumaflamenca/2014/elfestival.html>. Acceso: 6 de marzo de 2017.

<sup>212</sup> [en red] [http://pekin.cervantes.es/FichasCultura/Ficha111202\\_64\\_1.htm](http://pekin.cervantes.es/FichasCultura/Ficha111202_64_1.htm). Acceso: 6 de marzo de 2017.

primera semana se programa una “Visita guiada nocturna al Tablao Villa Rosa, con copa y actuación incluidas” y, la segunda semana de curso una “Ruta del flamenco guiada, con visita a Tienda Gallardo –una zapatería a la que nos referimos en el anterior capítulo-, o Casa de Guitarra José Ramírez, Casa Patas, El Candela, Bodegas Alfaro, Sala Amor de Dios (con clase de flamenco de 1 h incluida)”... El mismo IC reconoce que,

“El flamenco es una de las actividades culturales que más interés y público atraen de cuantas organizan los 77 centros del Cervantes. Si el pasado año éstos celebraron más de 200 actividades relacionadas con el flamenco, ahora el Instituto desea aumentar la oferta para convertirlo en un eje esencial y estable de su programación”<sup>213</sup>

Las representaciones que comparten nuestros informantes detectan los cambios en los hábitos de consumo, en relación a la presencia en los espacios formales:

“No, lo de los tablaos no es como antes... Ahora puedes ver cómo descargan a los autobuses de japoneses en la puerta del Torres Bermejas en excursiones organizadas. Antes no iba todo el mundo... De hecho, no era nada masivo. El ambiente era muy pintoresco también, pero la cosa ha cambiado mucho: lo de ahora es de vergüenza; parecen ovejas”

AL (Aficionado, 49 años. Valencia)

Una consecuencia directa del aumento de las visitas a la ciudad de Madrid trae consigo el brutal aumento del número de *guiris* y, en cualquiera de sus representaciones, es más habitual encontrárselos en las programaciones de *cante flamenco* programadas “para los aficionados de Madrid”. Recordemos que las representaciones acerca de su presencia estaba relegada a ciertos espacios para que “no se aburran”. Esta representación del público como masa, como público *inculto*

---

<sup>213</sup> “Por ello, el Instituto y la Agencia Andaluza del Flamenco se han comprometido a reforzar la colaboración que mantienen desde 2008 para difundir, juntos, el conocimiento riguroso del cante jondo. El acuerdo suscrito supondrá una inversión de 150.000 euros este año para cada una de las partes. Entre las medidas concretas anunciadas hoy en rueda de prensa celebrada en la Consejería de Cultura andaluza, destaca una gran celebración el 16 de noviembre próximo, primer aniversario de la Declaración de Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. Ese día, se llevará un gran espectáculo flamenco a cinco ciudades del mundo (una de cada continente): Túnez, Estambul, Nueva Delhi, Sídney y –previsiblemente- Sao Paulo (u otra ciudad de Brasil)”<sup>213</sup>

El acuerdo contempla la celebración de un gran número de conciertos, espectáculos, conferencias, clases magistrales, exposiciones, encuentros con artistas, talleres, proyecciones de cine (ficción y documental) y otras actividades culturales en torno al flamenco. Así, por ejemplo, los Institutos Cervantes de Roma Estocolmo, Dublín o Fez organizarán por primera vez sus propios festivales flamencos, como ya vienen organizando –y seguirán haciéndolo- los centros de Chicago, Bruselas o Bucarest.”

[en red]

[http://www.cervantes.es/lengua\\_y\\_ensenanza/cursos\\_cervantes\\_madrid/2016\\_summer\\_course.htm](http://www.cervantes.es/lengua_y_ensenanza/cursos_cervantes_madrid/2016_summer_course.htm). Acceso: 6 de marzo de 2017.

“Otra novedad es la instalación de Puntos de Información del Flamenco, que ofrecerán fondos y recursos sobre el flamenco, con las mejores tecnologías de la comunicación. Por el momento se pondrán en marcha en cinco centros del Instituto Cervantes (uno por continente): París, Tokio, Chicago, Sao Paulo y Fez.

Además, la Agencia Andaluza del Flamenco creará una colección de referencia sobre este arte en un máximo de ocho bibliotecas del Cervantes, que contarán así con libros, vídeos, discos, y demás material. Igualmente, el Instituto difundirá entre sus alumnos “Flamenco en red”, un curso de iniciación al flamenco por Internet de cuyo paquete básico podrán beneficiarse los interesados.

El programa de divulgación del flamenco incidirá de manera especial en diversas áreas en las que no es aún suficientemente conocido, como la India, Filipinas, Argelia o Túnez. Con esta estrategia se pretende seducir a nuevos públicos y abrir mercados a los creadores flamencos.”

[en

red]

[http://www.cervantes.es/sobre\\_instituto\\_cervantes/prensa/2011/noticias/convenio\\_agencia\\_andaluza\\_flamenco.htm](http://www.cervantes.es/sobre_instituto_cervantes/prensa/2011/noticias/convenio_agencia_andaluza_flamenco.htm).

Acceso: 6 de marzo de 2017.

supuestamente no entrenado para *entenderlo*, es tan equivocada según nuestro trabajo como útil para elaborar este tipo de discursos.

Al Ayuntamiento y la CAM les interesa invertir públicamente en ello por motivos diversos. Si bien los presupuestos no son elevados, es algo indicativo de rentabilidades mayores que los consoliden institucionalmente. Respecto a los capitales públicos, el Ayuntamiento de Madrid reservó una pequeña parte sus presupuestos de 2016 para la programación en el Teatro Fernán Gómez-Centro Cultural de la Villa, la Creación del “Festival Flamenco Madrid”, y Los Veranos de la Villa; siendo la CAM la que dedicó una mayor cantidad para los Teatros del Canal. En los presupuestos de la CAM 2016<sup>214</sup> (CAM, 2015), la Dirección General de Promoción Cultural, con unos gastos estructurales de casi 40M de €, se atribuye la posición de “promocionar la comunidad de Madrid como centro de irradiación cultural para garantizar una oferta artística única, de calidad y diferenciada en el ámbito de las artes escénicas, coreográficas, musicales y cinematográficas, por medio de la programación de ciclos, eventos y festivales en espacios emblemáticos para la cultura madrileña” (CAM 2016, 164). En ellos aparece el Festival de la Suma Flamenca con 30 funciones, entre otros géneros también promovidos con dinero público. Además, aparece todo un despliegue de subvenciones para cientos de representaciones con el “apoyo a entidades especialmente relevantes para la cultura madrileña en el ámbito del teatro, la danza, la música y la cinematografía y el audiovisual, por medio de subvenciones nominativas” (CAM 2016, 164).



Dcha: Guitarrería del centro de Madrid con fotografías de reconocidos flamencos españoles

Izqda: Oferta de tours con el flamenco como elemento incorporado a la oferta turística de la ciudad de Madrid

**Figura 28.** Referencias al flamenco en escaparates de tiendas de Madrid (elaboración propia).

A pesar del empuje de las instituciones públicas, son las iniciativas privadas las que efectivamente articulan nuevos espacios que se han ocupado principalmente de diversificar la oferta para *otro* tipo

<sup>214</sup> [en red]

<http://www.madrid.org/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobheader=application/pdf&blobheadername1=Content-Disposition&blobheadervalue1=filename=Presupuestos+Generales+de+la+Comunidad+de+Madrid++2016.pdf&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1352901337678&ssbinary=true>. Acceso: 26 de febrero de 2017.

de imágenes flamencas. Tras la crisis del año 2008, han ido apareciendo nuevos lugares en los circuitos hosteleros de la ciudad donde, dependiendo de la iniciativa hostelera, los intérpretes y los comunes, canónicos y heterodoxos, visibilizan su presencia.

“Lo que actualmente mantiene al flamenco es el tablao. Ya no hay dinero para mantener grandes compañías, de 15 bailarines, por ejemplo... La única gran compañía que tiene trabajo es el BNE y la gente de Gades. Pagés ya no tiene tanto trabajo; tampoco la Hierbabuena lo tiene. Ella hace ya sus espectáculos sola (...) Pero la gente del clásico español, que no tiene salida profesional, está parada, a nivel danza, la cosa siempre ha sido difícil”.

LK (Bailaora, 32 años. México)

“Aquí en Madrid, desde que hay crisis me ha ido mejor. Las grandes compañías han dejado de tener trabajo porque han obligado a que se trabaje por autogestión, y las cosas han cambiado, claro. Hay mucha gente que empieza a hacer el trato directo con el artista. Yo también siempre he trabajado sola, sin intermediarios”.

BV (Bailaora, 33 años. Madrid)

Respecto a los espacios frecuentados por flamencos que visitamos al inicio de nuestro trabajo de campo, en noviembre de 2011, a día de hoy, en la primavera de 2018, no sólo existen a pesar de la mala situación económica nacional, sino que disfrutan de una mayor afluencia de público. Los que por entonces eran de acceso gratuito, ahora cobran entrada; y aquellos que ya lo hacían, lo hacen ahora a un precio muy superior. Esta situación se desarrolla en las lógicas de la competencia de un mercado en el que los empresarios comparten un discurso que provoca rencillas entre ellos: el público es un bien limitado por el que hay que competir. Esto hace que en época de crisis económica las *nuevas* propuestas no sean bien recibidas: “los que nos hemos dedicado siempre al flamenco” consideran oportunista esta aparición de *nuevos* locales que “van a por el guiri”, o que “no tratan bien a los artistas” o “no ofrecen un espectáculo de calidad”:

“Estos del [tablao] acaban de llegar; están rompiendo los precios con una competencia desleal... ¡¡10€!! ¿¿Pero cuánto le pagan estos a los músicos?? Eso es insostenible, hombre, lo que pasa que tienen que empezar de alguna forma y empiezan perdiendo. O eso, o no son buenos músicos, claro...”

GM (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

Además de estas propuestas para el centro de la ciudad, existen otro tipo de espacios como asociaciones de índole más musical, o Asociaciones Culturales, o Peñas como, por ejemplo, “La tacita de Plata”, “Fosforito” o el “Duende” en Entrevías, entre muchas otros lugares, que son reconocidos en el discurso mayoritario de varios círculos por su ambiente flamenco. Lamentablemente, no podemos sino confirmar los testimonios que se tienen al respecto de estos espacios, así como sus presentaciones oficiales o referencias por la prensa, pues no hemos logrado visitarlos sino en un par de ocasiones.

Es habitual también en otro tipo de discursos la referencia a “casas regionales” donde el Flamenco está presente tanto como hilo musical como a través de otras “actividades culturales”. La “Casa de Granada” ubicada en la plaza de Tirso de Molina, tiene una afluencia mucho menor por parte de los flamencos, y es visitada por la ciudadanía en general que, además del flamenco, pasa a disfrutar también de sus magníficas vistas. Sin embargo, las referencias a este tipo de espacios de carácter “regional” se identifican con otro tipo de círculos que los frecuentan como “asociaciones culturales”:

“[Yo]-¿En Tablaos? [BV]-No, yo en tablaos no actúo. Yo es que soy de pueblo, ¿sabes? Me muevo por otros ambientes. No me da para vivir pero, entre eso y las clases, me va bien [-¿y dónde actúas entonces?] Vamos por las asociaciones. Llevo años ya actuando siempre con otra amiga. Tenemos unas piezas montadas, lo típico [Asociaciones...¿Peñas?] No, no siempre; asociaciones culturales. Nos movemos por todos los pueblos que podemos [pueblo1], [pueblo2], [pueblo3], vamos por todo Madrid. Hace años que lo hacemos así y nos va bien. No ganas tanto, eso sí [No sabía que hubiera este circuito] Bueno, no sé si hay ese circuito ¡o si lo hemos hecho nosotras! Jajajaj... Es que mis padres son de [pueblo2] y siempre veraneamos allí nos movemos por esa zona”

BV (Bailaora, 33 años. Madrid)

Respecto a otros sectores relacionados con otro tipo de producciones, es difícil evaluar el capital que mueve el mercado de los instrumentos musicales relacionados con el flamenco, pues es común la compra-venta de segunda mano en un mercado no blanqueado pero muy habitual. Desde luego, el instrumento de la mayoría de los intérpretes flamencos es la guitarra y, Madrid, es representada como una ciudad particularmente ligada al *desarrollo* de la fabricación de guitarra –no es la única, por supuesto-, relacionado en el discurso técnico con el auge de intérpretes flamencos en Madrid<sup>215</sup>, y es atribuido a este círculo de guitarreros la construcción de la guitarra representada como *flamenca*<sup>216</sup>. El discurso canónico relaciona este hecho con que los cafés crearon un problema de audición, pues el jaleo de los cuadros flamencos absorbía el sonido de las guitarras, que aun siendo el patrón del famoso Torres, parecían resultar insuficientes para resolver este hecho, por ser guitarras “pequeñas y ligeras”. Según Blas Vega (2006), José Ramírez (Madrid, 1864-1923) y su hermano Manuel (Alhama de Aragón, 1864-Madrid, 1916) resolvieron el problema creando un tipo de guitarra que anunciaban en sus catálogos de “construcción especial para tocar aires populares” conocidas como de “tablado”<sup>217</sup>.

Del inmenso volumen de instrumentos musicales que se venden en las guitarrerías de la ciudad de Madrid, muchas de las guitarras son guitarras clasificadas como “clásicas, de concierto, y guitarras flamencas”. En aumento va el número de extranjeros que, en una especie de “turismo musical”, aprovechan su “paso por Europa” para hacerse con una. Acorde a nuestra experiencia de campo, rusos, japoneses, chinos y estadounidenses, no parecen reparar en gastos a la hora de llevarse guitarras de nivel profesional cuyo precio asciende a miles de euros. Este volumen de compras representa una masa crítica de la que las guitarrerías más importantes no desean deshacerse. Mencionar como una pequeña referencia que, a pesar de que los precios de estos instrumentos son variables dada la enorme oferta del mercado, una guitarra flamenca profesional de carácter estándar tiene un precio de alrededor de 1000€. Es muy habitual que estos precios se dupliquen, tripliquen o

<sup>215</sup> El discurso canónico selecciona un momento para ello relacionado cuando “Con el inicio de los cafés cantantes llegaron a Madrid numerosos guitarristas andaluces. También se trasladaron diversos guitarreros para establecerse en la capital de España, como Benito Jorge (desde Navacarnero), Nicolás Rollo, José Campo, Francisco González y su discípulo José Ramírez (Blas Vega, 2006; 64).

<sup>216</sup> Según Blas Vega (2006), a día de hoy, entre los guitarreros más conocidos de Madrid se encuentran Aróstegui, Paulino Bernabé, Manuel Cáceres, los hermanos Conde, Manuel Contreras, Pedro de Miguel, Arcángel Fernández, González Contreras, Vicente Pérez Camacho, Manzanero, José Ramírez, Manuel Rodríguez, José Romero, etc.

<sup>217</sup> Manuel Ramírez, independizado de su hermano, “empezó pronto a transformar la guitarra (...) hasta la actualidad, y es aceptado y con carácter tradicional e inamovible por los guitarristas flamencos” (...) Uno de ellos, Rafael Marín, ya lo reconocía en su “Método de Guitarra Flamenco” que editó la Sociedad de Autores Españoles en 1902. (Blas Vega, 2006; 65).



cuadrupliquen, dependiendo del año de fabricación<sup>218</sup>. Los precios se incrementan rápidamente cuando los instrumentos están firmados por reconocidos intérpretes flamencos que uno puede habitualmente encontrarse en la ciudad de Madrid.

En lo relacionado con la visibilización institucional en el mundo de la moda, lo flamenco ha sido introducido en circuitos de primera división, nacional y transnacional. De lo más novedoso es lo representado como su presencia en la pasarela Cibeles en la “Madrid Fashion Week” este febrero de 2017<sup>219</sup>; siempre que pase por flamenca, toda referencia se convierte en una mercancía tan enriquecida como deseada. Las producciones se presentan relacionadas con este imaginario en el que el valor identitario-nacional transversalmente incorporado a todos ellos enriquece sobremanera lo representado, y como tal se potencia. En un proceso generador de lo que Cruces Roldán -como voz del discurso institucional canónico- denominaría “plusvalía patrimonial”, este valor no sólo ofrece réditos en mercados artísticos sino en términos de reconocimiento étnico; lo que para ella es un plus adicional evaluado favorablemente a tener en cuenta por las atribuciones que se realizan sobre lo flamenco es, algo que, evidentemente, no compartimos.

Veremos en el siguiente epígrafe que, precisamente por esta plusvalía, lo flamenco es representado como un eje articulador de polos de desarrollo para el que se crean otros circuitos nacionales y transnacionales en los que intercambiar esos valores también atribuidos que, por el prestigio y satisfacción que alcanza el que los obtiene, todos los sectores tratados soportan y promueven en tanto que dan sentido a su existencia.

## 6.4. VALORES ACADÉMICOS

La atribución de valores científico-académicos a las formas flamencas comprende varias áreas del conocimiento que dividimos para su análisis en dos grandes grupos: la histórico-artística y la etnográfica.

La artistificación de seleccionadas prácticas y representaciones para su patrimonialización, así como la atribución de *un pasado* que las densificará, son los primeros procesos a analizar. Posteriormente, trataremos el valor etnográfico atribuido por folcloristas, sociológicos y algunos antropólogos para su *popularización* y tradicionalización, tanto a las formas como a los flamencos, al colaborar en la elaboración de las monolíticas representaciones acerca de lo flamenco como *cultura popular*, como “la expresión de un pueblo”, a las que nos referimos con anterioridad. Nuevamente, en ambos procesos se niega la diversidad que hemos encontrado en nuestra experiencia de campo.

La razón de este análisis secuencial no es ni mucho menos la de que estos valores operen por separado. Los técnicos de las distintas disciplinas que enriquecen este “preciado tesoro” elaboran el discurso institucional con un estudio disciplinar que comparte las representaciones estratigráficas de la cultura; la diseccionan como hecho total y complejo para alejarse de las nociones holísticas de lo

---

<sup>218</sup> Puede verse un ejemplo de algunos precios en una de las páginas más conocidas:

<http://www.flamencoguitarsforsale.net/es/guitarras-flamencas/galeria-vendidas/santos-hernandez-1924.html>. Acceso: 28 de agosto de 2017.

<sup>219</sup> [en red] <http://www.rtve.es/noticias/20170219/juana-martin-medina-azahara-fusionan-moda-flamenco-rock/1492621.shtml>. Acceso: 2 de marzo de 2017.

flamenco, y diseñan el tipo de valores que necesitan y demandan las entidades de poder político, identitario y económico para construir, precisamente, la imagen de inequívoca identificación de lo flamenco como patrimonio cultural. Así pues, este es el momento en el que ponemos de relieve el papel de los técnicos en el proceso de selección de dichas formas, así como el diseño del entramado de todas las producciones metaculturales mencionadas con anterioridad, al ser la propia UNESCO la que reconoce que

“de las medidas de salvaguardia enumeradas en la Convención, es probable que la investigación y la documentación figuren entre las primeras estrategias que los Estados considerarán para entender “qué es lo que hay aquí”, “quiénes lo hacen” y “por qué lo hacen”. También es probable que los Estados deseen establecer comités nacionales del patrimonio cultural inmaterial, que se encargarían de coordinar esa labor y estarían compuestos por instituciones pertinentes, investigadores y representantes de las comunidades, lo cual facilitaría la interacción entre los miembros de las comunidades y los investigadores”<sup>220</sup>.

#### 6.4.1 DE LO FLAMENCO COMO ARTE A LO FLAMENCO COMO FOLKLORE

Para UNESCO, el arte goza del *valor inmaterial* que otorga el “contenido cultural” a las formas culturales con las que los sujetos viven, al referirse a él como “el sentido simbólico, la dimensión artística, y los valores culturales que emanan de las identidades culturales o las expresan” (UNESCO, 2005:4). En esta representación, el valor artístico asignado a las formas culturales está inmediatamente vinculado con la identidad de los sujetos que las producen, y es por esto que los organismos de todos los niveles administrativos asociados a Ayuntamientos, Diputaciones, Comunidades Autónomas o el propio Gobierno de la nación, así como entidades delegadas para su relación con el extranjero, se atribuyen las competencias de su gestión; pues parecen estar en ellas, ni más ni menos, que “la fuente de su memoria y el ritmo de sus vidas, es decir, sus señas de identidad” (UNESCO, 2010c).

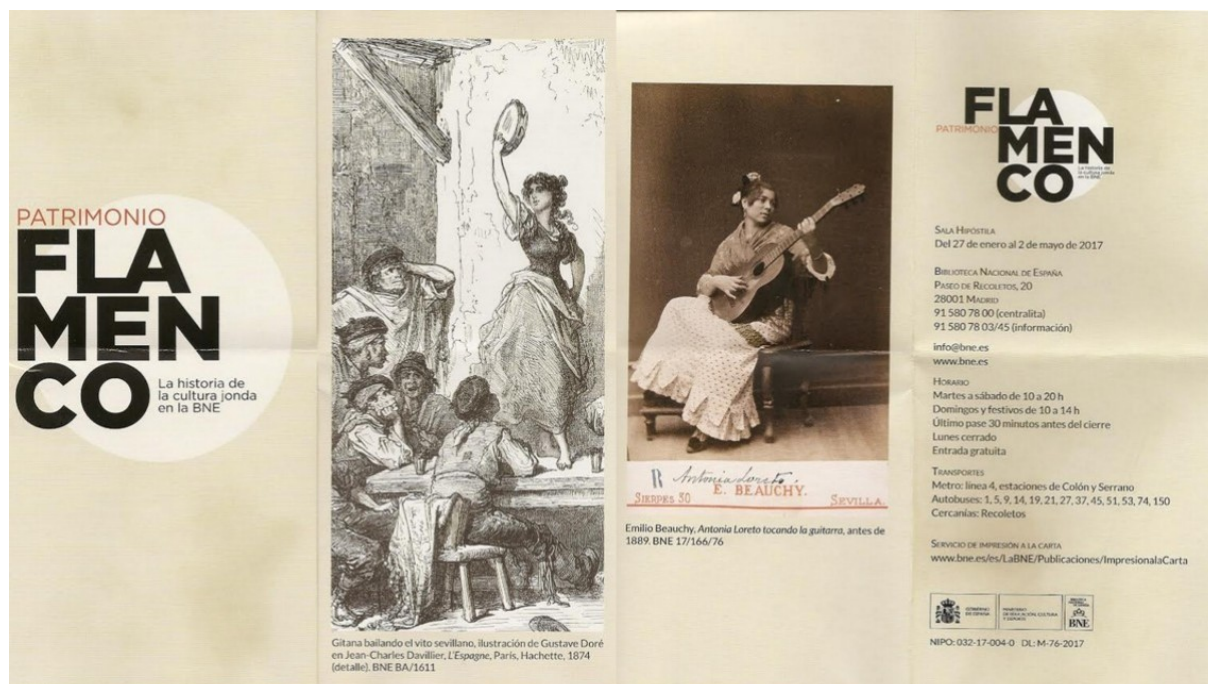
El discurso institucional acerca este bien escogido grupo de signos, sube al flamenco patrimonializado al podio de la primera división de las “expresiones culturales de España”; un ascenso a la categoría de *alta cultura*, de lo que es considerado oficialmente como “un arte popular hecho por profesionales” (VVAA, 2011a). En particular, la presentación que hace el Ministerio de Cultura de la exposición itinerante “Patrimonio y Flamenco”, organizada en los bajos de la Biblioteca Nacional en Madrid, durante el primer semestre del 2017, se hace reforzando estas representaciones:

“El flamenco, la expresión popular española más reconocida, es hoy admirado en todo el mundo. El momento histórico que vive esta manifestación ancestral es una buena excusa para abrir las puertas de Patrimonio Flamenco, la historia de la Cultura Jonda en la Biblioteca Nacional, una exposición que reúne obras de, entre otros, Cervantes, Goya, Estébanez Calderón, Beauchy, Picasso, Lorca, Gyenes, Edgar Neville, o Antonio Saura. Pero sobre todo rinde homenaje al cante, toque y baile de los artistas más significativos de la historia flamenca, La Niña de los Peines, Chacón, Carmen Amaya, Mairena, Caracol, Gades, Paco de Lucía, Camarón o Morente...”

---

<sup>220</sup> [en red] <http://www.unesco.org/culture/ich/es/inventario-del-patrimonio-inmaterial-00080>. Acceso: 24 de febrero de 2017





**Figura 29.** Tríptico de la exposición “Patrimonio Flamenco” de la BN. Madrid, 2017. (Elaboración propia).

Tras pasear detenidamente por las salas, y analizar la selección de los materiales expuestos, resonaban de nuevo las palabras de Clifford (2009) cuando en 1984 reflexionaba sobre la exposición “Primitivismo en el arte del s. XX” del MOMA: “Se pueden cuestionar otras selecciones y exclusiones que resultan en una colección sólo de objetos tribales que parezcan “modernos”. ¿Por qué, por ejemplo, hay relativamente pocos objetos “impuros” contruidos a partir de desechos de los contactos culturales coloniales? ¿No hay además un sesgo hacia las formas limpias y abstractas, así como en contra de las obras bastas o crudas? (Clifford, 2009:232). Efectivamente.... ¿dónde estaban muchos de los sujetos que por diversos motivos fueron heterodoxizados? En el ascenso a la alta cultura para convertirse en una de las “producciones culturales españolas más reconocibles”, no todos caben. La selección es una acción compleja, pues muchos de los que en su día fueron heterodoxos aparecían ya canonizados, potenciando los discursos que potencian la imagen de lo flamenco como algo que ha sido siempre impuro (Steingress, 2004b). El lugar común de referencias a la marginalidad parecía una etapa que, o bien se obviaba en su tratamiento o los flamencos patrimonializados habían podido dejar atrás. Al margen de estos detalles, el discurso oficialista enviaba un mensaje unánime: el flamenco merece por fin estar en lugares a los que antes parecía no tener acceso.

El discurso oficial elaborado en Madrid destaca una larga relación de los intérpretes con la ciudad. Se construye el relato oficial para construir una necesaria explicación de las músicas y danzas flamencas con los primeros andaluces que llegan a la ciudad y pueblan la calle Toledo, y desde ahí se lleva hasta el ascenso a los cielos de Sabicas, que tocaba alguna guitarra flamenca de construcción madrileña en sus giras americanas con Carmen Amaya. No faltan tampoco las atribuciones canónicas de la visibilización a una serie de sujetos representados como insignes representantes de la “Escuela de Danza Española y Bolera” relacionados con las giras transnacionales de mediados del s. XX de Antonio

el Bailarín; así como referencias a otros sectores de no intérpretes, donde destacan diversos comunes que conformaban las camarillas de Chacón o de Camarón de la Isla.

Esta selección de formas y flamencos, comparte y persigue el discurso de la patrimonialización con la atribución de posiciones canónicas a lo “jondo”, tal y como ha sido allí definido. Mediante un magnífico trabajo institucional, estas representaciones son compartidas por la enorme mayoría de la ciudadanía:

“Tengo ganas de ir a Sevilla (...) quiero encontrarme con lo auténtico. Madrid está bien, pero quiero ir al origen, buscar de dónde vino realmente el flamenco... el puro (...) Ya sé que con la globalización es más difícil porque todo está más mezclado, pero por eso quiero ir al sur”

VRN (Bailaora, 37 años. Madrid)

“¿Flamenco en Madrid? ¿Pero si estás haciendo un trabajo sobre el flamenco no deberías irte al sur? Hombre, no sé, igual aquí lo encuentras pero estereotipado. No sé... ¿has pensado en el mundo de los toros?”

JMV (Antropólogo, 26 años. Madrid)

Recordemos las advertencias de GMJ: si no definimos bien el flamenco, “al mundo lo volvemos loco”; sobre todo, si queremos vendérselo. Es por eso que la SGAE trata de organizar la enorme y diversa propuesta de los intérpretes profesionales a la hora de patrocinar eventos y organizar cursos, clasificando en géneros que responden a intereses de mercado los diversos flamencos musicales que algunos representan como heterodoxos. Lo lleva a cabo creando posiciones de “mestizos”, “contemporáneos” o *fusionados* con el “jazz” para apartarlos del discurso mayoritario canónico del flamenco *puro*, al que se le asignan otras posiciones que tiene asignado su propio lugar. Siguiendo esta línea, las últimas actividades relacionadas con el Flamenco adjetivado como “jazz”, o “contemporáneo”, se concentran en Madrid, mientras que las organizadas en el sur de España no parecen necesitar de esa etiqueta; salvo que se especifique lo contrario como “nuevo” o “joven”, todos los intérpretes participantes son reconocidos como flamencos canónicos.

La representación que permite imaginar una “evolución del flamenco” es bien empleada para no dejar fuera a aquellos canónicos con los que no se había contado, o para incluir a los que están por venir. El canal adecuado para incorporarlos está filtrado por la categoría de “nuevos flamencos”, y “jóvenes flamencos”; etiquetas cada vez más visibles en festivales y concursos que hacen de las jornadas flamencas algo inclusivo y prometedor. Tal y como tratamos, la *línea evolutiva* que las instituciones respaldan para “trasladar el flamenco a otros espacios” ha sido la del universo de las *World Music* donde, para ubicarlo, han tenido que elaborar el perfil que se adecúa a ese nicho cumpliendo las demandas pertinentes en su patrimonialización (Cruces Roldán, 2010; 2013). En esta acción contemporaneizadora<sup>221</sup>, hay que tener en cuenta que parece haber llegado el momento de gestionar “otra novedad de reciente visibilidad y coherencia: la difusión internacional del flamenco

---

<sup>221</sup> Una de las propuestas estéticas de pretensiones más contemporáneas la encontramos en la “Plataforma independiente de estudios flamencos modernos y contemporáneos” -PIE.FMC-. Un proyecto impulsado por la Universidad Internacional de Andalucía arteypensamiento<sup>221</sup>, y producido por BNV Producciones. Su propuesta multidisciplinar se lleva a cabo desde las siguientes representaciones:

“Partiendo de la base de que las formas del cante, el toque y el baile flamencos son una actividad artística que genera un campo sensible determinado, la PIE.FMC pretende arrojar más comprensión mediante su estudio y contraste con herramientas procedentes de la estética, la historia del arte, los estudios visuales y las nuevas consideraciones que llegan desde los estudios culturales a la antropología y la sociología.”

De: <http://www.pieflamenco.com/>. Acceso: 18 de julio de 2017

en la incorporación de nuevos artistas de origen extranjero, y el cuestionamiento del complejo de autoctonía para la autenticidad; así como la traducción del cante a otras lenguas y su acomodo en otras culturas”<sup>222</sup>. Y así debía de ser, pues la imagen del flamenco extramuros comenzaba a estar un tanto difuminada y fuera de control en el mundo globalizado (Cruces, 2010; 2013).

**FLAMENCOS Y MESTIZOS**

**17.03.2016 / 20.03.2016**

Sala Berlanga. C/Andrés Mellado, 53. Madrid

**ENTRADAS: 5€**  
Venta anticipada en taquilla y en ENTRADAS.COM

Programado y dirigido por Paco Ortega

**JUEVES, 17 DE MARZO - 20.00 h.**  
GUALBERTO & RICARDO MIÑO (Sitar Indio y Guitarra Flamenca)  
ARIADNA CASTELLANOS (Piano Flamenco)

**VIERNES, 18 DE MARZO - 20.00 h.**  
ALONSO NÚÑEZ “RANCAPINO CHICO” (Cante)  
ASUNCIÓN DEMARTOS (Baile)

**SÁBADO, 19 DE MARZO - 20.00 h.**  
ALICIA GIL (Cante)  
AITANA DE LOS REYES (Baile)

**DOMINGO, 20 DE MARZO - 20.00 h.**  
ADI AKIVA (Baile)  
KAREN LUGO (Baile)

**fundación sgae**

**Figura 30.** Cartel del festival Flamencos y Mestizos. Fundación SGAE. Madrid, 2016. De <http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion.aspx>. Acceso, 23 de junio de 2017.

Para actualizar estos discursos Madrid alberga diversas instituciones llamadas artísticas donde se enseña y se aprende, en público y en privado. En la ciudad de Madrid hay alrededor de 70 espacios en los que enseñan a bailar, a tocar y a cantar flamenco, oficialmente declarados como tal, o que tienen alguna relación con él -alrededor de 90 en la CA-<sup>223</sup>. El volumen institucional vinculado con la

<sup>222</sup> Tema a debate en el seminario que Lorente Rivas impartió en la Universidad de Granada en 2014, en la Facultad de Filosofía y Letras [en red] [http://secretariageneral.ugr.es/pages/tablon/\\*/noticias-canal-ugr/flamenco-y-modernidad-la-mirada-del-antropologo-seminario-impartido-por-manuel-lorente-cantaor-y-antropologo#.WQOOIMklGi4](http://secretariageneral.ugr.es/pages/tablon/*/noticias-canal-ugr/flamenco-y-modernidad-la-mirada-del-antropologo-seminario-impartido-por-manuel-lorente-cantaor-y-antropologo#.WQOOIMklGi4). Acceso: 9 de febrero de 2017.

<sup>223</sup> Según el “mapa del flamenco” del Libro Blanco del Instituto Andaluz de Flamenco (<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/libro-blanco-flamenco/libro-blanco-del-flamenco-instituto-andaluz-del-flamenco>), las escuelas son: Madrid Ángel Torres Madrid; Asociación Cultural Flamenca 'Carmen Amaya' Madrid; Centro de Danza KAREN TAFT Madrid; Centro Profesional de Danza RAFAEL DE CÓRDOBA Madrid; Centro de Ocio EL HORNO Madrid; Conservatorio Flamenco "CASA PATAS" Madrid; Escuela de Baile Flamenco JOSÉ RACERO Madrid; Escuela de Danza al Compás Madrid; Escuela de Danza Española y Flamenco Isabel Quintero Madrid; Escuela de Danza EVOE Madrid; Escuela de Danza y Baile Flamenco -El Garrotín Madrid; Escuela de Danza y Música 'RUSSKAYA' Madrid; Artenoble Escuela del Arte- Madrid; Estudio Amor de Dios Madrid; Estudio de Flamenco PEPA GUERRA Madrid; La Corrala de Danza CAMBORIO. Lucía Real 'Camborio' y otros profesores Madrid; Ritmo y Compás Madrid Arte Jondo Madrid; Taller de Músicos Madrid; Escuela de danza y música 'Marta de la Vega' Madrid; A BAILAR Escuela de Baile Madrid; ALMA estudio Madrid; Escuela de Música Creativa Madrid; Escuela de Danza Esther Recuero Madrid; ESCUELA DE DANZA "JOSÉ CHAVES" Madrid; Estudio de Danza

profesionalización es una de las principales razones por las que muchos de los flamencos intérpretes visitan Madrid, o viven en la ciudad durante una temporada. La presencia de estas instituciones y de la industria pesada de la producción artística convierte a Madrid en una referencia para la profesionalización en el arte del flamenco. Recordemos las recomendaciones de BNJ sobre bailar en “Madrid, y te voy a decir Sevilla (...) pero sobre todo en Madrid”, o la historia de BA que “con un dinero que había ganado en Barcelona (...) decidí venirme aquí”. El efecto de las políticas de visibilización de Madrid se entremezcla con las líneas biográficas de nuestros informantes:

“Mi hermana había estado viviendo aquí cinco años, así que yo no vine de vacío (...) Me quedé a dormir en casa de una amiga con mi hermana y en 5 días me llevó a todos los tablaos y me presentó a la gente,”  
VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

“El juntar a músicos de allí que tienen eso, vienen aquí y se pulen. Yo aquí me he pulido. Estando en Granada yo tocaba, ¿no? Pero vine aquí y me profesionalicé.  
Mi experiencia con Madrid ha sido muy buena porque mi tío conoce a todo el mundo, lo conoce todo el mundo y, lo más importante, que todo el mundo lo respeta.”  
MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Pero no siempre ha sido así. Hasta hace solo unos años no existían todos los espacios que listamos en el primer epígrafe, y eran pocos los espacios formales donde poder aprender la dimensión musical de las culturas flamencas para profesionalizarse con un reconocimiento oficial; menos posibilidades existían todavía en relación a las titulaciones oficiales vinculadas con la interpretación. Las carreras hacia la profesionalización son diversas, y cada una tiene tantas ventajas como inconvenientes. Cada uno lleva adelante la que puede, pero consciente de sus propias limitaciones y de las de los demás:

“Yo soy de Madrid. Estudio en el conservatorio de danza en la calle [centro de Madrid] (...) También se ha unido la Rey Juan Carlos para que hubiera un grado de danza a través de la cátedra de Alicia Alonso, que fue donde yo hice el máster de artes escénicas, que me lo convalidaron con mi titulación y experiencia laboral (...) Ahora hay también grado superior, que son otros 6 años, (...) Hay una escuela

---

María Mata Madrid; Escuela de Danza Pilar Beltrán Madrid; Estudio de Baile Flamenco Isabel Olavide Madrid; Escuela de Flamenco Elena Andújar Madrid; María San José Madrid; Andana Estudios Oficiales de Guitarra Flamenca Madrid; APDE Asociación de Profesores de Danza Española y Flamenco Madrid; Calderón Estudios Madrid; Charlie Releve Arte y Danza Madrid; Conservatorio Profesional de Danza "Fortea" Madrid; Conservatorio Virtual Madrid; El Tablao Escuela de Baile Madrid; Escuela de Baile Nacho's Madrid; Escuela de Bulerías Juan Morao Madrid; Escuela de danza Elena Fernández Madrid; Escuela de Música Moderna Madrid; Espacio Vacío Madrid; IMT Instituto de Música & Tecnología Madrid; Progreso Musical Madrid; Spazio Danza Madrid; Academia Lorena Madrid; Dale Arte Madrid; La Uchi Madrid; El Arte de Bailar Madrid; Estudio de Danza Stylo Madrid; Escuela de Danza Duque Madrid; Escuela de Baile VM22 Madrid; Escuela de Danza y Formación Artística Lucía Bohollo Madrid; Escuela de Danza Broadway Madrid; Performance Academy Madrid; Escuela de Danza Internacional Madrid; Escuela de Danza Carmina Villar Madrid; Escuela de Danza Le Parnasse Madrid; Conservatorio Profesional de Danza Carmen Amaya Madrid; Al compás de la Vaguada Madrid; Escuela de danza Esther Racero Madrid; Centro de Danza Carmen Roche Madrid; ESCUELA DE MÚSICA Y DANZA PINZON Madrid; Emilio Herrera Madrid;

En la CAM: Escuela de baile 'Los de Málaga' Majadahonda; Sol Dance Fitness Club Majadahonda; Escuela de Danza y Música AL ALBA Getafe; Escuela de danza y guitarra "Ortega" Getafe; Flamenco COBEÑA Cobeña; Danzalmar Fuenlabrada; Ibérica de Danza Mataelpino; Escuela Municipal de Danza de Tres Cantos Tres Cantos; el clavijero Tres Cantos; Escuela de danza Pepe Vento Alcalá de Henares; Escuela de guitarra 'Oscar Herrero' San Lorenzo del Escorial; Asociación Cultural Tarantos Alcorcón; Inma Sanz Alcobendas; Expresiones Chinchón; Escuela de Baile Milagros Leganés; Tododanza Colmenar Viejo; Escuela Ana Jaén Colmenar Viejo; Movere Boadilla del Monte; Estudio de Danza Lunares Blancos Las Rozas; Luna & Otoño Móstoles

que se llama Amor de Dios, donde se grabó la peli de “Bodas de Sangre”, por ejemplo. Pues allí daban clases los profesionales que han estado bailando toda la vida, y no se dan titulaciones ni nada, sino que la gente que estaba trabajando iba a enseñar allí. Cuando ya adquirías un nivel, podías ir allí a perfeccionarte”

BNJ (Bailarín, 42 años. Madrid)

“La gente que trabaja en los conservatorios, por ejemplo. Nunca has bailado en tu vida, en escenario quiero decir, sólo tienen el título y ya está!... vale más que tengas el egresado del conservatorio que una carrera de 10 años de danza. Yo no puedo aspirar a becas del gobierno mexicano por no tener una licenciatura, o por no haber hecho la universidad. ¡No hay forma de convalidar mi carrera por un papel! A mí me da igual el papel, es más porque me da acceso a una beca. Yo no he tenido ni una beca en mi vida salvo la que me dio Javier en su escuela.”

LK (bailaora, 32 años. México)

El debate del academicismo en la profesión aparece también en lo flamenco. En tanto que muchos de los flamencos de Madrid son intérpretes que vienen a formarse, o que imparten clases, o ambas cosas, es un auténtico debate que ha aparecido tanto en las entrevistas como en los grupos de conversación. Nos parecía por ello de particular interés mostrar las tensiones que van construyendo las líneas biográficas que los flamencos emplearán para organizarse, pues estas escuelas son espacios preferentes para reproducir el discurso de la atribución de valores artísticos con que se patrimonializa el flamenco, y dependiendo de su participación en la práctica de las formas oficiales, los novicios flamencos seguirán los caminos de la heterodoxia o de la canonización.

Muchos de estos espacios de escolarización y trabajo, cuentan con lo representado como primeras figuras de intérpretes flamencos. Bien por gente que está de paso, bien de forma más regular con residentes, en Madrid se imparten multitud de seminarios en escuelas de baile, toque, cante, guitarrerías, bibliotecas, en espacios multiusos, etc. Es relativamente fácil su acceso porque están adecuadamente comunicados por transporte público, y porque son relativamente asequibles económicamente –el precio de su acceso no es ni mucho menos el precio de las entradas de los tablaos-. La flexibilidad a la hora de relacionarse con el tiempo y el espacio de las clases, es algo que los informantes destacan como característico de una verdadera capital, y que son elementos con los que construyen el cosmopolitismo de una capital donde se ubican diversas academias de carácter artístico:

“Hablé con el director de [escuela], con [director] y me dijo, mira estas son las clases que más o menos están dando ahora, vienen profesores, otros se quedan... Era un poco como una universidad: entras, sales nadie te dice nada, y yo que venía del conservatorio donde no podías faltar a una clase para mí era la libertad. Me meto en esta clase que aunque vaya perdida yo me lo monto, o me meto en esta porque aunque sea fácil quiero pillar esto. Era otro tipo de estudio: aquí eran tus ganas de aprender.”

BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

La oferta de seminarios temáticos muy especializados, “las clases a cualquier hora del día” que además pueden alterarse por la ausencia de los profesores “en gira”, multitud de alumnos extranjeros, y otras particularidades, son elementos con los que se construye un ambiente característico de carreras tan deseadas para unos, como evitables para otros.

“Sí, yo también estuve un tiempo en [academia], pero fue sólo un año. Fui cambiando luego de una a otra... [-Yo: ¿No te gustaba?] No, no sé... no es eso... todo iba demasiado rápido. Prefiero un sitio donde haya menos gente, más de tú a tú. No es que no haya clases con poca gente, eh, que las hay,

pero a la que yo iba éramos muchas. Éramos chicas casi todas-. Además, los profesores van y vienen porque muchas veces están de gira. Prefiero otro ambiente. Ahora voy a [escuela], ¿la conoces?”

BV (Bailaora, 33 años. Madrid)

Las clases de formación profesional de las academias artísticas tienen dinámicas docentes características que son compartidas con otro tipo de escuelas de estudios superiores, que detectan a su vez esta oficialidad en la enseñanza de lo flamenco si reconocen las formas patrimonializadas. En este tipo de escuelas es, además, donde los intérpretes flamencos entran en contacto con intérpretes de otros estilos que pasan por diversas etapas de su formación. Estas referencias, unidas a la creciente visibilidad de lo flamenco en “el mundillo de las World Music”, a los numerosos espacios musicales compartidos de Madrid, y a sus cada vez más visibilizadas técnicas de ejecución, facilitan el hecho de que intérpretes de otros estilos no flamencos se interesen por estos ambientes y quieran participar habitualmente de estos espacios. En particular, en los últimos años, un espacio donde los flamencos se han hecho hueco, es en las escuelas de jazz más prestigiosas del mundo: un súper sector profesional con mucho mercado que construye también una verdadera industria transnacional. En su representación como ciudad cosmopolita, recordamos la exclamación de MRP ante “Que Madrid no tenga una universidad de Jazz, de flamenco...”. Efectivamente, el flamenco como arte aparece cada vez con más frecuencia en los estudios superiores de este tipo de escuelas, que son plataformas privilegiadas donde se gesta el conocimiento experto con el que los canónicos elaboran discursos técnicos de corte musicológico, y que comparten las representaciones sobre la metacultura con las que las políticas públicas representan lo flamenco.<sup>224</sup> Estas prácticas y representaciones son además compartidas y reproducidas por los discursos institucionales de la mayoría de universidades, desde la representación más artístificada del “*performance and arts*”, que por ejemplo encaminó en el flamenco a nuestra informante MC, hasta materias en los grados de “Historia” o “Musicología” e, incluso, de orientación antropológica; cada vez más frecuentes en este tipo de Instituciones *globales*. Uno de los hitos para la consolidación de estos repetidores planetarios está relacionado con la inauguración en el año 2011 del “Mediterranean Music Institute” –MMI- en la universidad de Berklee. Participa y reproduce desde una de las posiciones más legitimadas del planeta todas las nociones metaculturales con las que se construye el discurso de la patrimonialización de lo flamenco al ser creado para “reunir a intérpretes, artistas, profesores, académicos y estudiantes para que participen en la investigación y el estudio de la cultura y la música [representación estratigráfica de la cultura], y

---

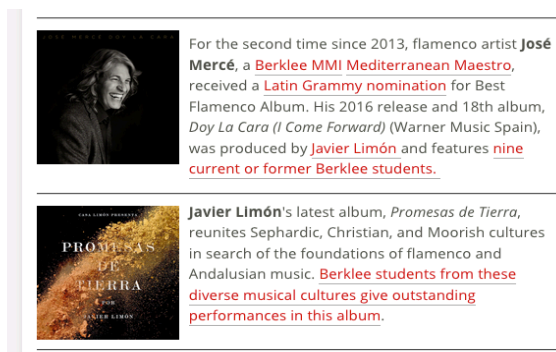
<sup>224</sup> Reproducimos un breve fragmento de un seminario impartido en Berklee el verano de 2016 donde producen y reproducen el discurso canónico: distinguen un “flamenco” de un “nuevo flamenco” acorde a las formas de tocarlo, según se respeten o no los códigos canónicos. Destacan que el trabajo en común de los intérpretes profesionales flamencos, junto a músicos transnacional es de otros estilos, es verdadero responsable de la visibilización transnacional de la “rumba” flamenca. En concreto, se refieren al toque de guitarra:

“Algo que no acaba de entenderse sobre el flamenco derivado de la rumba, es la idea de que el flamenco se trata de un par de guitarristas improvisando sobre una progresión de acordes. Mientras que el éxito de Paco de Lucía “entre dos aguas” y su trabajo con Al DiMeola y John McLaughlin, hicieron un llamamiento sobre el flamenco a los guitarristas de todo el mundo; la verdad es que la improvisación en solitario sobre un conjunto de cambios sigue siendo una rareza en el flamenco. Es más el campo del “Nuevo flamenco”, tal y como lo interpretaban principalmente los no-españoles, como el guitarrista alemán Ottmar Liebert y el canadiense Jesse Cook. Estos han prestado gran parte del sonido del flamenco, pero mucho menos de su sustancia”

[en red]: <https://www.berklee.edu/berklee-today/summer-2016/rumba>. Acceso: 24 de febrero de 2017. El seminario se impartió en inglés. La traducción es del autor.



para tocar las diversas músicas del Mediterráneo<sup>225</sup> [noción de áreas culturales](...) Fomenta y contribuye al intercambio cultural [sustancialización y reificación] de música folclórica de las distintas regiones del Mediterráneo [etnificación cultural e invisibilización de sus protagonistas], promueve la música mediterránea [desempoderamiento de los músicos] transnacionalmente, y busca mejorar la perspectiva global de los estudiantes y profesores de Berklee, en los campus de Boston y Valencia<sup>226</sup>. El discurso oficial es de nuevo construido con todos los elementos mitológicos de los folkloristas<sup>227</sup>.



Referencias a la nominación a los premios Grammys Latinos de José Mercé por uno de sus discos, así como a otro de Javier Limón que “reúne las culturas sefardíes, cristiana y mora”

Entrega del 1<sup>er</sup> Premio Musical de Maestros del Mediterráneo. Matthew Nicholl (co-director del MMI), Pepe Habichuela, Jose Mercé y Javier Limón. director del MMI (co-director del MMI).

**Figura 31.** Flamencos en primera línea mediática transnacional vinculados con prestigiosas escuelas de música contemporánea

El discurso institucional promueve la imagen de este tipo de centros como las bases de encuentro de los puentes que comunican “las culturas”, relegando al papel de los sujetos a meros transportadores que circulan con el flamenco a cuestas en sus idas y vueltas para diseccionarlo, estudiarlo y fusionarlo. La forma que tienen de relacionarse con estas músicas geográficamente localizadas, despersonalizadas por pertenecer a grupos, y *enriquecidas* a través del tiempo por su

<sup>225</sup> En 2014, el MMI creó el “Premio Musical Maestros de la Música Mediterránea” para “honrar a los grandes maestros de la música mediterránea”. El premio fue diseñado por Vicente Carrillo, un fabricante de guitarra flamenco de renombre internacional. En su primera edición los agraciados fueron Pepe Habichuela y José Mercé, por ser reconocidos como “dos de los más grandes artistas flamencos de hoy en día”. Al año siguiente, Antonio Serrano, por sus trabajos con su armónica “para fusionar jazz y flamenco”, y Pepe de Lucía por ser considerado una “una leyenda viva del flamenco”. Las referencias a las colaboraciones con el IC de la Universidad de Harvard, los conciertos en La Casa Árabe, su sede valenciana o el Auditorio Nacional, son explícitas en su web [en red] <https://www.berklee.edu/mmi/performance-projects>. Acceso: 24 de febrero de 2017.

<sup>226</sup> [en red] <https://www.berklee.edu/mmi>. Acceso: 24 de febrero de 2017

La información de primera mano está en Inglés. La traducción es del autor.

La sede de Berklee-Valencia fue inaugurada en el curso académico 2012-13 con 109 estudiantes de 29 países, y es la única sede en Europa de dicha institución.

<sup>227</sup> La exotización se produce en tiempos ancestrales "Durante siglos, las diversas culturas del Mediterráneo han contribuido a dar forma a la comprensión de la música en el mundo, una poderosa influencia que sigue creciendo." La música de esta región, con sus instrumentos no occidentales, sistemas tonales y formas rítmicas, trae consigo la promesa de nuevas y emocionantes fusiones musicales y oportunidades tanto para los músicos como para el público. Con varios nuevos medios que permiten un mayor potencial para la distribución de la música, es probable que los estilos musicales del Mediterráneo Oriental se generalicen en la escena musical internacional, y los educadores de música deben estar preparados para ayudar a sus estudiantes a entender esta nueva música"

sustancialización histórica, es el vehículo por el que la *cultura popular*, la cultura del *pueblo*, o de *los pueblos*, o la “baja cultura” ligada a las músicas tradicionales, es convertida en alta cultura. El hecho de ser incluido en estos circuitos de élite donde las representaciones más sofisticadas e intelectualistas del jazz son el *hard core* institucional, lleva por supuesto parejo todo lo que socialmente esto supone en términos de prestigio. Los centros superiores de enseñanza hacen el papel de altar ritual en el que las élites que estudian y enseñan en estos espacios, incorporan estas representaciones en su repertorio y legitiman su práctica ante el resto del Planeta por el enorme prestigio transnacional que se le atribuye a este tipo de instituciones.

Con la visibilización transnacional de este tipo de asignaciones, a la hora de ejecutar y compartir las propuestas más tradicionalistas o más contemporaneizadoras de lo flamenco, bien en su imagen folklorizada, bien en la artístificada, resulta fácil a los neófitos ubicar a los intérpretes en sus espacios apropiados. Sin embargo, al margen de que para sus propios usuarios es uno de los puntos de desencuentro, el discurso de la patrimonialización conjuga astutamente ambas representaciones de forma no conflictiva: “el flamenco, al contrario de las llamadas músicas folclóricas, tiene una dependencia esencial de la personalidad del intérprete” (UNESCO, 2010c). Con este discurso integrador, el flamenco patrimonializado disfruta de una excepcional ambivalencia arte/folklore – alta/baja cultura-, pues, siendo folklore, música *del pueblo*, realza el papel del intérprete en las claves de que, “el intérprete flamenco, si quiere alcanzar reconocimiento, está obligado a impregnar su quehacer con su propia personalidad hasta el punto de llegar a convertir su interpretación en una auténtica creación personal” (UNESCO, 2010c). Esto es algo muy poco frecuente en las llamadas músicas *populares*, donde el intérprete juega precisamente el papel de contenedor y transportador del *don*, que en estos imaginarios debe transmitir a sus próximas generaciones tal y como a él le fue concedido, pues así sustancializado, depende de la circulación del don su atribuida capacidad para crear artistas con una totalizante representación que hacía que “mientras no se rompa la cadena de afectos que hace que la llama del flamenco siga pasando de la boca de los padres a los hijos incendiando los corazones, el flamenco seguirá evolucionando, generando artistas que seguirán asombrando al mundo con su fuerza expresiva y su sensibilidad” (UNESCO, 2010c). Simultáneamente, “toda la expresión flamenca es profunda y original”, y esta es la imagen compartida también con la orientación docente de las escuelas artísticas de música moderna que, lejos de penalizar el papel del intérprete como alterador de la obra, lo construyen, lo defienden y lo potencian. Esta esquizoide construcción parece ser la única forma de que “este arte popular (...) tenga vocación universal” (UNESCO, 2010c).

A su representación de “arte popular”, y en relación a la atribución de valores que comporta la representación metacultural de lo flamenco, a este complejo poliedro se le añade una nueva cara: la etnográfica.

#### **6.4.2 VALORES ETNOGRÁFICOS. DE LA HISTORIA A LA TRADICIÓN**

Las acciones sobre las representaciones acerca de la objetualización e inconsistencia de lo flamenco en su representación de “cultura popular y tradicional” están íntimamente relacionadas con la conocida como “cultura etnográfica”, que instituye todo un campo de atribuciones de valor relegada a la que Clifford se refiere como “una historicidad específica ligada estrechamente a la etnología” (Clifford, 2009: 297). Si bien el estudio de la mayoría de estas representaciones de lo flamenco ha



estado en este plano especialmente respaldado por los folcloristas, este papel es en la academia relegado a los antropólogos por sus atribuidas posiciones de estudiosos de las *expresiones populares*. Construidas de la mano de un corpus teórico propio de los círculos académicos, las producciones acerca de esta *baja cultura* resultarán en saberes de otro orden al elaborarse conjuntamente con musicólogos, geógrafos e historiadores y su técnico lenguaje, con particulares representaciones de la cultura que consolidarán la inconsistencia de este conjunto de formas culturales.

En la 32 sesión plenaria de la UNESCO se aprueba el documento sobre la “Salvaguardia de la cultura tradicional y popular” (UNESCO, 1989a, 1989b) y en sus recomendaciones se describe cómo las *culturas tradicionales* deben protegerse de la modernidad para evitar la “pérdida de identidad cultural de los grupos humanos más tradicionales” (García García y Barañano, 2003:30); a esto se debe la urgencia con la que los técnicos apremian para realizar los inventarios de PCI pues, por la amenaza de los contemporáneos procesos globalizantes, las “culturas tradicionales” pasan a estar en *peligro de extinción*<sup>228</sup>. Todo el relato metacultural se cierra “...Reconociendo la necesidad de adoptar medidas para proteger la diversidad de las expresiones culturales y sus contenidos, especialmente en situaciones en las que las expresiones pueden correr peligro de extinción o de grave menoscabo” (UNESCO, 2005:1).

¿Y cómo se protege un conjunto de “expresiones culturales y sus contenidos”? como en un sistema completo, sólo hay que seguir leyendo la Declaración para averiguar que: “la protección significa la adopción de medidas encaminadas a la preservación, salvaguardia y enriquecimiento de la diversidad de las expresiones culturales. Proteger significa adoptar tales medidas” (UNESCO, 2005:5). Para proteger los valores que retornaría la noción de diversidad con la que UNESCO trabaja, propone en sus Declaraciones de 1989, 2003, 2005 y 2010, el marco teórico que el Estado Español rigurosamente ejecuta en su Ley para la salvaguardia del PCI de 2015<sup>229</sup>.

El “Instituto de Patrimonio Cultural de España” (IPCE), legitimado por el Estado, se atribuyó las competencias para diseñar y promover el “Plan Nacional de Salvaguardia de la Cultura Inmaterial” del 2011<sup>230</sup> (IPCE, 2011). Delega legítimamente a su vez en los órganos responsables de cada una de las Comunidades Autónomas españolas las tareas allí propuestas, y en Madrid<sup>231</sup> recoge el guante la

---

<sup>228</sup> Actualmente, y siguiendo esta representación de la cultura, la UNESCO confecciona mediante inventario “El *Atlas UNESCO de las lenguas del mundo en peligro*, [que] tiene por finalidad sensibilizar a los encargados de la elaboración de políticas, las comunidades de hablantes y el público en general, al problema de las lenguas en peligro de desaparición y a la necesidad de salvaguardar la diversidad lingüística del mundo. También pretende ser un instrumento para efectuar el seguimiento de las lenguas amenazadas y de las tendencias que se observan en la diversidad lingüística a nivel mundial” [en red] <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/access-to-knowledge/linguistic-diversity-and-multilingualism-on-internet/atlas-of-languages-in-danger/>. Acceso: 2 de marzo de 2017.

<sup>229</sup> Acorde a sus Recomendaciones, el conglomerado de instituciones unidas por la causa no han dejado de trabajar al respecto. Una Comisión de seguimiento técnico interdisciplinario compuesta por técnicos de la Administración General del Estado, representantes de los gobiernos regionales y expertos externos, fue creada para coordinar y supervisar las acciones emprendidas en el marco del Plan (Ministerio de Presidencia, 2016). El “Plan Nacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial” es así propuesto para orientar la labor de los organismos implicados, distribuyendo sus tareas para apropiarse de las acciones de: (1) establecer los fundamentos teóricos acordados en relación con el patrimonio cultural inmaterial; (2) desarrollar proyectos en la identificación, documentación, difusión y promoción de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial; (3) sensibilizar a la sociedad y lograr el reconocimiento institucional en el marco de las políticas culturales; y (4) facilitar la información y coordinación entre administraciones.

<sup>230</sup> [En red] <http://ipce.mcu.es/pdfs/PNPatrimonioInmaterial.pdf>. Acceso el 11 de marzo de 2017.

<sup>231</sup> “El organismo competente en materia de Patrimonio Histórico en la Comunidad de Madrid es la Consejería de Cultura y Deporte a través de la Dirección General de Patrimonio Histórico. La Ley 10/1998, de 9 de julio, de Patrimonio Histórico

Dirección General de Patrimonio Cultural, que se atribuye las competencias “en materia de patrimonio histórico<sup>232</sup>, artístico, monumental, arqueológico, arquitectónico y científico de interés para la Comunidad, sin perjuicio de la competencia del Estado para la defensa de los mismos contra

---

de la Comunidad de Madrid (LPHCM) en su art. 47.1: define el Patrimonio Etnológico de la Comunidad de Madrid como “el conjunto de bienes materiales e inmateriales de interés cultural que caracterizan y expresan la cultura tradicional de la región de Madrid; también forman parte del patrimonio etnológico aquellos bienes de interés cultural que son expresión del pasado productivo, tecnológico o industrial de la región de Madrid.” (IPCE, 2011:102)

<sup>232</sup> El conjunto de todas sus competencias es, concretamente:

- a) La conservación del patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid, así como la promoción del enriquecimiento del mismo y el fomento y tutela del acceso de los ciudadanos a los bienes comprendidos en él. El acrecentamiento y la difusión del patrimonio histórico mueble, inmueble, arqueológico, etnográfico y paleontológico, así como la elaboración de cuantos planes regionales de actuación sean necesarios para alcanzar dichos fines.
- b) La incoación, tramitación y propuesta de resolución de los expedientes de declaración de bienes de interés cultural y de bienes de interés patrimonial, en los términos legalmente previstos, así como la gestión del Registro de Bienes de Interés Cultural, del Registro de Bienes de Interés Patrimonial y del Registro de Empresas y Empresarios Individuales que se dediquen habitualmente al comercio de bienes muebles integrantes del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.
- c) La comunicación al Ministerio competente en materia de patrimonio histórico de la declaración por parte de la Comunidad de Madrid de los bienes de interés cultural y patrimonial para su inclusión en el Registro General de Bienes de Interés Cultural y en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español, de conformidad con lo dispuesto en los artículos 26 y 53 de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, y 29 del Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de desarrollo parcial de la misma.
- d) La autorización e inspección de obras, restauraciones o cualquier tipo de actuación que afecte a la protección de los bienes del patrimonio histórico de interés de la Comunidad de Madrid, en los supuestos y términos previstos en la Ley.
- e) La gestión y actualización del Catálogo Geográfico de Bienes Inmuebles del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid previsto en el artículo 4.2 de la Ley 3/2013, de 18 de junio de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid.
- f) La emisión del informe preceptivo y vinculante de los instrumentos de planeamiento urbanístico de protección de conjuntos históricos, zonas arqueológicas y paleontológicas, con carácter previo a su aprobación provisional, así como la coordinación con los órganos titulares de las competencias en materia de urbanismo y protección ambiental de las actuaciones que afecten a los bienes objeto de protección por la legislación de patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid.
- g) Acordar el régimen de visitas de los bienes declarados de interés cultural. h) La promoción y difusión del patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid en los ámbitos regional, nacional e internacional y, en especial, la organización de exposiciones dirigidas a la difusión del patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid y de las actuaciones encaminadas a su protección, investigación, documentación y rehabilitación.
- i) El seguimiento y control del mercado del arte con el fin de proteger los bienes muebles en venta que, por su valor, deban gozar de singular protección como integrantes del patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid.
- j) La autorización e inspección de las actuaciones arqueológicas y paleontológicas en los términos previstos en la Ley.
- k) Proponer el ejercicio de los derechos de tanteo y retracto, en los términos previstos en la legislación vigente en materia de patrimonio histórico, pudiendo ejercitar, en representación de la Comunidad de Madrid, el derecho de tanteo para sí, o en beneficio de otras instituciones públicas o entidades privadas sin ánimo de lucro.
- l) Gestionar las medidas de fomento que adopte la Comunidad de Madrid para la protección del patrimonio histórico de interés autonómico, en especial el denominado 1 por 100 cultural de las obras públicas financiadas en todo o en parte por la Comunidad de Madrid. Asimismo, informar sobre las inversiones a que hace referencia el artículo 37.3 de la Ley 3/2013, de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, relativas al 1 por 100 cultural establecido por la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español.
- m) La incoación, tramitación y resolución, en su caso, de expedientes sancionadores por infracciones a la normativa vigente en materia de patrimonio histórico.
- n) Prestación de asesoramiento y ayuda técnica a los Ayuntamientos e instituciones públicas o particulares para la protección, investigación, documentación, conservación, recuperación y difusión de bienes integrantes del patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid.

De:

[http://www.madrid.org/cs/Satellite?pagename=ComunidadMadrid/CM\\_Presentacion\\_FA/fichaConsjeria\\_Organismo&cid=1109168846438&c=CM\\_Presentacion\\_FA&language=es](http://www.madrid.org/cs/Satellite?pagename=ComunidadMadrid/CM_Presentacion_FA/fichaConsjeria_Organismo&cid=1109168846438&c=CM_Presentacion_FA&language=es). Acceso el 11 de marzo de 2017.

la exportación y la expoliación; los archivos y el patrimonio documental; las bibliotecas, el libro y el fomento de la lectura y las hemerotecas”.<sup>233</sup>

Como reproductores del aparato nacional y siguiendo las directrices de UNESCO en las que se hace necesario el concienciar a la población del valor del fetiche flamenco, “Considerando la necesidad de suscitar un mayor nivel de conciencia, especialmente entre los jóvenes, de la importancia del PCI y de su salvaguardia” (UNESCO, 2003:1), el IPCE y La CAM tienen también encomendada la labor de “la formación y la transmisión del PCI, y difunden su mensaje *metacultural* con la “organización de actividades” y la elaboración de “materiales educativos”<sup>234</sup>, como las “Unidades Didácticas para conocer el Patrimonio Cultural”<sup>235</sup>.

En este mensaje, a la vez que en la construcción de lo flamenco como arte, el peso otorgado al pasado sostiene las grandes creaciones artísticas flamencas, a lo flamenco como folklore se le atribuye la fragilidad asociada a la ligera, voluble y azarosa transmisión oral<sup>236</sup>. Las posiciones que favorecen las representaciones sustancialistas y que sienten “el peso de la Historia”, otorgan a las formas que “evolucionan (...) pasando de la boca de los padres a los hijos” (UNESCO, 2010c), un plusvalor orgánico difícilmente discutible, al entender que lo flamenco ha sobrevivido al curso de los tiempos. Sin embargo, el mismo paso del tiempo que le da consistencia y sentido, es ahora representado como un peligro para la frágil transmisión llevada a cabo desde tiempos inmemoriales

---

233

De:

[http://www.madrid.org/cs/Satellite?pagename=ComunidadMadrid/CM\\_Presentacion\\_FA/fichaConsjeria\\_Organismo&cid=1109168846438&c=CM\\_Presentacion\\_FA&language=es](http://www.madrid.org/cs/Satellite?pagename=ComunidadMadrid/CM_Presentacion_FA/fichaConsjeria_Organismo&cid=1109168846438&c=CM_Presentacion_FA&language=es). Acceso el 11 de marzo de 2017.

<sup>234</sup> Esta documentación promueve el *cuidado* de la *cultura* mediante su patrimonialización debido a la representación de carácter frágil por la que debe ser cuidada, en lugar de difundir otro tipo de representaciones; además de profundizar en las dicotomías metaculturales del discurso patrimonial con lo material/inmaterial, respalda de nuevo la etnificación de las formas flamencas con la referencia a la existencia de *áreas culturales*, construidas de la mano de distintos mecanismos que naturalizan la relación signífica entre las formas y los espacios.

De: <http://ipce.mcu.es/MC/PatrimonioInmaterial/mapasportada/port-pi-mur-04.html>. Acceso: 11 de febrero de 2017.

<sup>235</sup> Con el fin de difundir y dar a conocer el Patrimonio Cultural Inmaterial, se han creado cuatro Unidades Didácticas (Educación Infantil / Educación Primaria: “Los viajes de Patri” / Educación Secundaria: “Mundo Inmaterial” / Bachillerato: “Esencias”) cada una de ellas orientadas a su correspondiente ciclo del sistema educativo. En este aspecto, los principales retos de estas Unidades didácticas en la esfera de la educación formal serán los siguientes: • La implementación de los contenidos relacionados con el Patrimonio Cultural en los currículos educativos. • La mejora del material didáctico relacionado con la capacitación del alumnado en materia de Patrimonio Cultural. • El fomento de la formación de los docentes en el valor social, cultural, económico e identitario de los bienes culturales”

De: <http://www.mecd.gob.es/planes-nacionales/actuaciones/inmaterial/unidades-didacticas.html>). Acceso: 11 de febrero de 2017.

“La didáctica del patrimonio debe integrarse en el proceso educativo reglado con el objetivo de formar al ciudadano en este campo (...) (pues) los referentes patrimoniales, potencian el conocimiento reflexivo de la realidad, así como el conocimiento del Patrimonio Cultural y, por consiguiente, los procedimientos de análisis e investigación”.

Por ejemplo, en la unidad didáctica de primaria, que desarrolla sus contenidos en claves dialógicas entre varios personajes infantiles, se lee:

¡Oye, Roque! ¿Tú sabes lo que significa que el flamenco sea “autóctono” de España o que la petanca sea “autóctona” de Francia”? (...) las cosas inmateriales, las cosas intangibles, las que no se tocan, aquéllas que han de mantenerse en el tiempo con el cariño y la participación de la gente, corren el peligro de perderse si no las prestamos atención, si no las consideramos como nuestras y no las respetamos.

De: <http://ipce.mcu.es/pdfs/PrimariaAlumno.pdf>. Acceso: 11 de febrero de 2017.

<sup>236</sup> El Libro Blanco del Flamenco, respalda además la representación como “cultura tradicional” del flamenco por su supuesta “tradición oral”. El Libro Blanco del Flamenco recoge el desarrollo del I y el II Congreso Internacional de Flamenco, celebrados en Sevilla entre el 10 y el 12 de noviembre de 2011 y en Córdoba entre el 14 y el 16 de noviembre de 2013.

De: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaf/opencms/portal/LibroBlanco/>. Acceso: 18 de marzo de 2017.

por ancestrales flamencos *populares*; y así se representa también en la Declaración al ser uno de los parámetros que UNESCO evalúa para otorgar la mención que se perseguía (UNESCO, 2010a).<sup>237</sup>

Las Declaraciones sobre PCI de UNESCO se desarrollan en España en una línea continuista con la ley de Patrimonio Histórico Español (PHE) (MC, 1987) que, al referirse a los elementos “inmateriales” vinculados con el patrimonio cultural, en cierta forma adelantaba estas representaciones<sup>238</sup>. En este proceso son fundamentales colaboradores también los distintos museos de Antropología, Etnografía y Artes y Tradiciones Populares de Madrid, pues tienen encomendadas las tareas de divulgación del Inventariado por parte de la Consejería. En particular, en Madrid se ubica el Museo Nacional de Antropología que, pese a su especialización, no rompe con los errores de la patrimonialización, sino que los reproduce. Si bien es una institución con menor poder político que las anteriores, es la sede central de *lo etnográfico* en Madrid, con permiso del Museo de América. Para relacionarse con la cultura propone una visión colonialista que promueve y difunde mediante la exposición de objetos que poseen dicho *carácter etnográfico*; con la organización de cursos para valorarlos, comprenderlos, y apreciarlos, promoviendo en las actividades propuestas en los últimos años<sup>239</sup> la reproducción de las dicotomías entre lo material y lo inmaterial, representado como lo visible y lo invisible, así como dicotomías de otra índole, como lo tradicional y lo moderno, y lo local y lo global (Pazos, 1998).

Con la producción de los trabajos sobre PC del IPCE y del Instituto de Patrimonio Histórico de Andalucía (IPHA), así como la ley de Patrimonio Histórico Español (MEC, 1987) la “Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular” (UNESCO, 1989a), y el “Proyecto de Recomendación a los Estados Miembros sobre la salvaguardia del Folklore” (UNESCO, 1989b), el discurso científico de disciplinas como la Historia o la Antropología parece tener cierta agencialidad para cambiar el estatuto de aquello cuanto estudia: lo convierte en objeto de interés por el hecho de ser *antiguo*, o en etnográfico por el hecho de ser representado como “tradicional y popular”. En estos discursos, las formas seleccionadas muestran además una alquímica facultad que les permite hablar de nuestro pasado y, automáticamente y de forma no separada de nuestros orígenes: la pregunta “¿de dónde venimos?” pasa a ser la respuesta de “¿quiénes somos?”.

Los objetos recolectados en la exposición de “Patrimonio Flamenco” hablaban en nombre de sus creadores, y los grupos humanos que los producen son estudiados “por su contribución observable a la comprensión de nuestra propia trayectoria histórica. Y en el juego político que aquí exponemos, la

---

<sup>237</sup> Se espera de aquello de lo que se solicita su patrimonialización el hecho de que “Se ha transmitido generacionalmente sin códigos ni manuales, y cuenta con una terminología propia; está presente en rituales y actos festivos tanto en la esfera privada como pública y cuenta con la organización de festivales propios de gran renombre en las regiones declaradas como legítimas; refleja en sus letras conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, con la vida cotidiana, el sentido de la existencia y el trabajo; y está íntimamente relacionado con técnicas artesanales tradicionales para la elaboración de los instrumentos musicales, los trajes, calzado y complementos” (García Simó y García, 2010:380).

<sup>238</sup> El considerado como “Patrimonio Etnográfico” (PE), tiene asignado en su propia definición el valor etnográfico, íntimamente relacionado con el resto de los valores atribuidos a las ya mencionados intereses identitarios<sup>238</sup>. Si atendemos al título VI de la ley de PHE (MEC, 1985), se refiere al PE como: “conocimientos y actividades que son o han sido expresión relevante de la cultura tradicional del pueblo español en sus aspectos materiales, sociales y espirituales (...) considerando que tienen valor etnográfico y gozarán de protección administrativa aquellos conocimientos o actividades que procedan de modelos o técnicas tradicionales utilizados por una determinada comunidad. Cuando se trate de conocimientos o actividades que se hallen en previsible peligro de desaparecer, la Administración competente adoptará medidas oportunas conducentes al estudio y documentación científicos de estos bienes” (MEC, 1985: 22).

<sup>239</sup> [en red] <http://www.mecd.gob.es/mnantropologia/actividades/agenda.html>. Acceso: 11 de febrero de 2017.

capacidad de representación construye una cierta concepción de lo flamenco y una cierta concepción de su historia que van construyendo estos “itinerarios transculturales” en los que pensamos y nos pensamos (Clifford, 1999).

Estos sujetos mudos que llegan a Madrid para poblar las zonas que hoy son representadas como flamencas son ruralizados y aislados de la -representada como- urbana y moderna vida madrileña. Viven sin tiempo ni espacio concreto en un *mare tranquillitatis* de pureza y autenticidad. Son los protagonistas empleados “para contar esas otras historias locales” que tradicionalizan y popularizan lo flamenco de Madrid. No sirven otros:

“para contar esas otras historias, historias locales de supervivencia cultural y surgimiento, necesitamos resistirnos a hábitos mentales y sistemas de autenticidad muy asentados. Necesitamos sospechar de una tendencia casi automática a relegar los pueblos y objetos no occidentales a los pasados de una humanidad cada vez más homogénea. Unos pocos ejemplos de invención y protesta actuales pueden sugerir diferentes cronotopos para la recolección del arte y la cultura”. (Clifford, 2009:290)

¿Y qué flamenco *protegemos*? La selección se realizó basándose en la propia definición de PCI y a la que se asignan “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (UNESCO, 2003:2). Para adecuarse a sus protocolos, el flamenco patrimonializado es por tanto representado también como un conjunto de “conocimientos tradicionales” contruidos con valores históricos que lo dotan de pasado, antigüedad, autenticidad y, por tanto de mayor densidad y calado. Se construye y potencia esta representación tradicionalizada de lo flamenco con imágenes costumbristas de Madrid para sacar de él toda la riqueza que se pueda, pues, potenciando y reproduciendo la dicotomía metacultural de lo material/inmaterial, la UNESCO representa también lo tradicional como una fuente de riqueza de diversos órdenes al “reconoce[r] la importancia de los conocimientos tradicionales como fuente de riqueza inmaterial y material, en particular los sistemas de conocimiento de los pueblos autóctonos y su contribución positiva al desarrollo sostenible, así como la necesidad de garantizar su protección y promoción de manera adecuada” (UNESCO, 2005:1). Para que lo flamenco sea reconocido como “riqueza inmaterial” debe ser una “expresión cultural” de “pueblos autóctonos”. Su creatividad, combinada con estos conocimientos, les permitirá crear polos de desarrollo sostenible<sup>240</sup> acordes a las políticas de valores más contemporáneos a las que nos referimos en el epígrafe anterior.

Tal y como hoy en día muchos de sus promotores sostienen, el flamenco ofrece tanto las “dimensiones *materiales*” como las “*inmateriales*” de la cultura. Así lo refleja el discurso oficial del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) con el reconocimiento de su atribución exclusiva sobre lo flamenco (Ministerio de la Presidencia, 2007), que convierte a sus técnicos en poderosos

---

<sup>240</sup> En tanto que “el patrimonio cultural (es) fuente de la creatividad” A7 de (UNESCO, 2001) se enfoca el interés primeramente sobre las formas flamencas, para *buscar* con posterioridad a aquellos flamencos que las ponen en práctica: “toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla plenamente en contacto con otras culturas. Ésta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, realizado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e inspirar un verdadero diálogo entre las culturas” (UNESCO, 2001: 2).

sujetos para crear imágenes<sup>241</sup> de ida y vuelta que se repetirán y amplificarán en las instituciones nacionales de Madrid:

Es representado como una “expresión cultural (...) [y como] sus señas de identidad” (UNESCO, 2010) de una serie de sujetos, los flamencos, de los que nadie concreta nada. De la misma forma se refería Clifford (2009) al anonimato de las obras de las exposiciones de “arte tribal”,

“los nombres de los escultores individuales son desconocidos o se suprimen. En los museos de arte una escultura se identifica como la creación de un individuo: Rodin, Giacometti, Barbara Hepworth. Su lugar en las prácticas culturales cotidianas (incluyendo el mercado<sup>242</sup>) es irrelevante para su significado esencial. Mientras que en el museo etnográfico el objeto es cultural o humanamente “interesante”, en el museo de arte es principalmente “bello” u “original” (Clifford, 2009: 269)”.

Si bien pudiera atribuírsele a Clifford una proyección emic sobre *nuestras* representaciones acerca del arte y los artistas en su análisis sobre las exposiciones, traemos a colación este fragmento para ilustrar la invisibilización de los heterodoxizados por un lado, y la integración del resto en grupos de organización gregaria de los que ninguna especificidad conocemos salvo esa. Quedan entonces convertidos en sujetos de interés aquellos grupos practicantes que, identificados por los técnicos-culturales-especialistas, serán designados como los “auténticos” flamencos; bautizados, surgirán de una masa homogéneamente representada por nuestros informantes como “el pueblo”:

“Sí, un martinete; se cantó un martinete... ¡es que así se puso la gente! Los martinetes son cantes de fragua, cante puros como la seguriya... son los que cantaba la gente, ¿no? el pueblo; de ahí

---

<sup>241</sup> “El flamenco es un patrimonio cultural polisémico, que implica la existencia de elementos culturales materiales e inmateriales: expresiones musicales y dancísticas, oficios y conocimientos, culturas del trabajo asociadas, objetos y lugares relacionados, formas de integración social, asociacionismo y sociabilidad, rituales festivos (...). El flamenco es un patrimonio que refleja la multiculturalidad histórica y presente de Andalucía”

(De:

[http://www.iaph.es/web/portal/actualidad/contenido/tercer\\_aniversario\\_flamenco\\_patrimonio\\_cultural\\_inmaterial\\_de\\_la\\_humanidad.html?accion=alacarta](http://www.iaph.es/web/portal/actualidad/contenido/tercer_aniversario_flamenco_patrimonio_cultural_inmaterial_de_la_humanidad.html?accion=alacarta). Acceso: 12 de agosto de 2017).

En el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía se han registrado algunas de las representaciones actuales del flamenco como PCly, en plena consonancia con el discurso de la patrimonialización del Estado-nación, mientras los sujetos tradicionales viven, “el flamenco acompaña, consuela y ampara a los seres humanos que participan de él en todas las circunstancias de sus vidas” (UNESCO, 2010c)”

(De:

[http://www.iaph.es/web/portal/actualidad/contenido/tercer\\_aniversario\\_flamenco\\_patrimonio\\_cultural\\_inmaterial\\_de\\_la\\_humanidad.html](http://www.iaph.es/web/portal/actualidad/contenido/tercer_aniversario_flamenco_patrimonio_cultural_inmaterial_de_la_humanidad.html). Acceso: 26 de febrero de 2017)

el Flamenco se incluye en el Atlas en todos sus ámbitos temáticos (relacionados entre sí: a) Modo de expresión: diversas manifestaciones del cante, baile y toque; b) Oficios y saberes: atendiendo a las diferentes culturas del trabajo creadas entre los flamencos (cantaos y cantaoras bailaores y bailaores; o guitarristas flamencos): estudiando sus historias de vida, el complejo mundo de significados que conviven para generar arte, oficio y una determinada cultura del trabajo en el campo del flamenco. Se han incluido oficios artesanales relacionados con el flamenco: lutería para la elaboración de indumentarias (trajes, zapatos de bailes, mantones, flecos...); c) Rituales festivos: se registran fiestas y expresiones que se desarrollan en el marco de rituales (saetas, villancicos, zambombas, fandangos,...); d) Por otro lado se registran también los lugares y espacios de sociabilidad que se han convertido en lugares flamencos importantes para el desarrollo de esta expresión cultural (peñas, bares, ventas, tabancos, barrios)

(De:

[http://www.iaph.es/web/portal/actualidad/contenido/tercer\\_aniversario\\_flamenco\\_patrimonio\\_cultural\\_inmaterial\\_de\\_la\\_humanidad.html](http://www.iaph.es/web/portal/actualidad/contenido/tercer_aniversario_flamenco_patrimonio_cultural_inmaterial_de_la_humanidad.html). Acceso: 7 de marzo de 2017)

<sup>242</sup> La mención al mercado no es irrelevante en absoluto; de hecho, es muy pertinente. Recordemos que el propio discurso institucional hace mención a la contribución del PCI “al desarrollo sostenible”.

viene y eso se nota. Bueno, ya lo has visto. Además, claro, te lo canta [intérprete] con toda la familia ahí, y eso es lo que pasa: eso es muy profundo... cosas de raíz”

AL (Aficionado, 49 años. Madrid)

“En Andalucía la gente va escuchando Radio Olé en el coche... Radio Olé no es flamenco pero es flamenquito: se acerca al flamenco, entonces te abre esa ventana; esa puerta... Está ahí... Todo el mundo sabe tocar las palmas, sabe bailar sevillanas, rumba... No todo el mundo, ¿no? Hay de todo, pero de base todo el mundo sabe.

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

AL reproduce en su disertación un esquema taxonómico de formas canonizadas del cante en las que atribuye particular trascendencia a las llamadas “cantes de fragua”, de los que forman parte el “martinete”; también la “seguiriya” es para él una forma densificada. Estas asociaciones de “cantes” con representaciones de pureza, y sus relaciones con los orígenes de ese destilado flamenco canónico que “pertenece al pueblo”, son el tipo de discursos que producen y reproducen dicha tradicionalización. Frente a ellos, VD nos propone el “flamenquito” como lo que ya conocemos como el sucedáneo de este “tesoro”. En el caso de Madrid, nos hemos referido en el epígrafe anterior a los más representativos.

Por último, recordar que este tipo de tratamientos se fundamentan en el tratamiento estratigráfico que de lo flamenco se realiza por parte de todas las instituciones implicadas, y que divide el flamenco en porciones académicas que son tratadas de forma aislada al preferenciar una de ellas como es el arte, exotizan lo etnográfico y popular y, lo más importante, imposibilitan el tratamiento holístico de lo flamenco como cultura que proponemos desde nuestras premisas antropológicas.

## CAPÍTULO 3

# LO FLAMENCO COMO CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA LA EXCLUSIÓN INTANGIBLE

“...Si me pregunta cómo concibo la negritud le diré que en mi opinión la negritud es, ante todo, una toma de conciencia concreta, no abstracta (...) no es biológica, es cultural e histórica. Pienso que siempre hay cierto peligro en basar algo en la sangre negra de nuestras venas, las tres gotas de sangre negra”  
Entrevista a Cèsaire en 1980 por René Depestre (Clifford, 2009; 216).

“Yo contra mi hermano.  
Yo y mi hermano contra nuestro primo.  
Yo, mi hermano y nuestro primo contra los vecinos.  
Todos nosotros contra el forastero”  
Proverbio Beduino.

Se plantea en este capítulo el estudio sobre los procesos de construcción identitaria individual y grupal en el campo de lo flamenco. Estudiamos su materialización en la puesta en práctica como emblema de contraste para distinguir y distinguirse, condicionada por las tensiones con las políticas que les afectan para crear, organizar y clasificar a los grupos humanos. Los juegos de inclusión y exclusión entre los grupos flamencos se organizarán en base al reconocimiento como *igual* o como *distinto*, una posición atribuida que será aceptada, contestada o transformada, con más o menos éxito, en base a la capacidad de agencia de la posición que logre ocupar el flamenco en cuestión. Las acciones de agrupamiento y desagrupamiento contrastadas de la mano de los discursos de los agentes nos permitirá describir con detalle los procesos de construcción identitaria mediante la identificación con grupos contruidos en base a nuestra etnografía valiéndonos del “parecido de familia” (Wittgenstein, 1953:23) que detectamos para su diseño, así como las tensiones de esta multiadscripción con los proyectos de construcción de artificiales *identidades colectivas* por parte de instituciones y organismos. Los proyectos de construcción identitaria individual se relacionarán con los de identificación grupal en una articulación que va mucho más allá del estereotipado y dicotómico



patrimonializado mundo de *payos* y *gitanos*, pues las constituciones identitarias no entienden de relaciones ordenadas, unívocas y monocausales, al no ser siempre el resultado de una construcción racional. Por ello, algunos de los grupos que definimos en los distintos epígrafes de nuestro análisis *etic*, no son empleados como tal por los flamencos para construirse con procederes de pertenencia diacríticos y claros, sino que se realizan en órdenes multiadscriptivos que son sólo desentrelazables mediante su estudio etnográfico. Este anudamiento se articula tanto sincrónica como diacrónicamente, pues un flamenco se construye multiadscriptivamente en un momento de su vida pero, a su vez, debemos contemplar que estos lazos pueden cambiar con el tiempo en función de sus trayectorias biográficas. Es por ello que, cuando hablamos de diversidades identitarias para los sujetos flamencos, así como de diferentes identificaciones con los grupos, no las construimos con determinaciones absolutas y únicas, sino con el análisis de la genuina gestión de sus protagonistas.

De la misma forma que muchos antropólogos han descrito como “ritos de paso” una serie de prácticas secuenciadas y ordenadas en base a lógicas compartidas que, en diversos grupos humanos, cambian de forma acordada el estatus social de sus integrantes, podría trabajarse la idea de describir determinadas situaciones que aparentarían cumplir esa función en las prácticas flamencas. Sin embargo, si el foco sobre el juego identitario atiende a la construcción de la legitimidad para poder ser como uno elige, los saberes producidos estarán más relacionados con las controversias por los cambios respecto de lo establecido en dichos rituales que con los rituales mismos (García García, 1991); es precisamente la pugna por la representación sobre cómo construirse en ellos, con en ellos y contra ellos, elementos nucleares en la construcción de uno mismo. La subjetivación identitaria se produce a un nivel más profundo que la cultural, construyendo trayectorias distintas haciendo uso de representaciones distintas de, en ocasiones, las mismas herramientas de construcción, presentación y clasificación que podrían, sin este tipo de análisis, ser sógnicamente agrupadas en las mismas categorías. Efectivamente, sería ingenuo pensar que es suficiente la clasificación mediante el signo de estudiar formalmente concretas formas musicales, pertenecer a una familia reconocida como tal, o ser de algún sitio en particular, pues las claves están en cómo estos elementos son empleados por todos ellos para hacerse y ubicarse, si es que los consideran importantes para identificarse. Para llevarlo a cabo hemos elegido espacios de interacción donde estas posiciones son atribuidas, o estereotipadamente asumidas para ser reconocidas –que no aceptadas-, por todos los implicados que construyen el espacio social y simbólico.

Unos *son* flamencos desde la cuna porque “flamenco se nace”, o porque “esto se trae de serie” y para otros, sin embargo, ser flamenco es un camino secuencial, que “hay que merecer; y eso hay que ganárselo todos los días”. Para algunos el hecho de convertirse en flamenco está relacionado con la primera vez que actúan en directo: “hasta que no sales ahí, eres virgen, tío, y no sabes de qué estás hecho no sabes quién eres (...) para empezar, eso hay que hacerlo”; para otros la cosa comienza cuando conocen a su “maestro”: “antes de conocerlo sólo era aficionada, pero con él aprendí lo que es el flamenco de verdad, y claro, ahora sí, ¿no?, cuando te das cuenta de lo que es el flamenco de verdad es cuando eres flamenco”; otros cobran conciencia cuando “salen fuera” y tienen que enfrentarse a una serie de situaciones que parece darles “la alternativa” para iniciarse en lo flamenco -y entra aquí la mirada del otro para reconocerlo relacionado con la publicitación del acto-, porque acaban conociendo a alguien importante de gira “y acabamos tomando algo con él (...) y

compartimos una noche con LP”, o porque “bailar fuera es otra cosa”, porque “uno está distinto; ahí eres una verdadera profesional”.

Las simultáneas adscripciones a grupos diferenciados, así como los proyectos de construcción personal constituidos mediante subjetivaciones vitales, nos lleva a deconstruir y reconstruir el estudio del levantamiento de las fronteras grupales que establecen las alianzas y los enfrentamientos, o el acercamiento y la separación entre los individuos y grupos involucrados, no ya como elementos objetivos sino descubriendo lo escogido para diseñarlos y gestionarlos como construcciones operativas en los procesos de identificación (Barth, 1979). La descripción y el análisis de los procesos de formación de grupos de solidaridad en base a las barreras que levantan, forman y gestionan, descubrirán la forma en la que estos límites operan eficazmente como barreras intangibles, pero no por ello indetectables; más bien, todo lo contrario. Al construirse gestionando conocimientos profundamente establecidos por el *sentido común*, estos pilares lógicos juegan el papel de los mitos necesarios en todo proyecto fundacional identitario, representados aquí por “tradiciones” y “valores históricos” compartidos, que parecen haber estado siempre ahí, y que resulta difícil poner en cuestión por trascender a sus usuarios; estaban antes de llegar al grupo, operan durante sus vidas, y se tiene la intuición de que seguirán organizando la vida cuando uno ya no esté.

Desde una perspectiva de eficacia operativa, las barreras levantadas con estas nociones tendrán tanta más empleabilidad cuanto más elástico sea su uso. Para su tratamiento, investigamos la dotación de selectivas permeabilidades con las que gestionar las contradicciones y nuevas complejidades que surgen de la experiencia vital. Destacamos su rediseño como expresión de su agencia cuando otros desafíos de la cotidianidad existencial afecten de forma tan intensa como para ser el origen de rediseños personales; a veces de forma traumática, a veces voluntariamente. Por el contrario, cuando el juego identitario no permita esta flexibilidad, las posiciones ocupadas hasta el momento se convertirán en patrones inservibles que, o bien dejarán de ser ocupadas, o se emplearán cínicamente (Friedman, 2001) para establecer relaciones interesadas en las que las partes implicadas verán retornados réditos diversos.

Ante esta volubilidad, *¿cuándo un flamenco se convierte en flamenco?* La respuesta es compleja y la pregunta tramposa, pues es un debate habitualmente planteado en términos de pertenencia grupal diacrítica y por ello inacabables, al no ser ese el procedimiento por el que se construyen. Para salvarlo, nuestro foco está dirigido a la descripción y el análisis de las posiciones desde las que se articulan los mecanismos que *permiten* ser más flamenco o serlo menos, así como todo el repertorio de identidades en pugna que encierra la polisemia asignada a este monstruo de mil cabezas. Las preguntas son inmediatas: ¿son grupos con límites claros? ¿Es una cuestión de integración en, y de exclusión de ellos? ¿se produce en base a legitimidades y reconocimientos? ¿Quién los otorga? ¿Cómo se construyen? ¿Quién los reconoce? Adelantamos que es un proceso lento, largo, complejo, y multifocal por articularse desde diversos frentes, pues atiende a objetivos que no pasan por la inclusión de las formas de ser flamencos del mundo, sino que se construye entre las tensiones de los compromisos que supondría su visibilización. Además, por la importancia que se le atribuye al fetiche de lo flamenco en términos identitarios, todo está influido, entrelazado y, por tanto, condicionado, por el fomento institucional de las posiciones que respondan a intereses que potencien ciertos

discursos y prácticas, así como la exclusión de aquellas que puedan ponerlos en peligro<sup>243</sup>. Este hecho no es sin embargo advertido por la mayoría de los agentes implicados como una herramienta disciplinaria que atiende a otras lógicas que no son las que habitualmente manejan. El hecho de ser un campo representado como neutro e inocuo das las claves, pero no deja por ello de estar lleno de prejuicios y lugares comunes para articular discursos coherentes y habitualmente representado como eruditos por su visibilización y respaldo, y que son asumidos como *normales* y empleados con un sentido claro para la construcción interesada de determinados grupos.

Dentro de cada epígrafe, veremos cómo la identificación con cada grupo lleva a excluirse de la identificación con otros de ese mismo nivel: cuando uno pertenece a una familia, no pertenece a otra -salvo rarísimas excepciones biográficas-; cuando se declara de una nacionalidad no lo hace de otra y, al declarar pertenecer a una clase, lo está fuera de las demás. Los grupos de tipo étnico se construyen con fronteras altas para impedir a propios y extraños fluir a su través -ni pertenecer ni dejar de pertenecer *motu proprio*-, construyendo una fuerte unidad tanto hacia adentro como hacia fuera. Los elementos escogidos para identificarse se elaboran compartiendo la idea de un origen común y reivindicando fuertemente el orden de adscripción grupal en la gestión de su ósmosis cuando, al transitar, se produce el contacto con los que son representados como *otros* (Martínez Veiga, 1981; Barth, 1979). El tratamiento de los grupos de orden "nacional" como grupos étnicos está formulada en base a las representaciones compartidas acerca de *lo local* y del vínculo territorial, por ser variables específicas del juego de inclusión de unos y de la exclusión de otros. Por el contrario, las construcciones identitarias que operarán en los grupos cuyos integrantes se identifican y construyen sin vínculos nacionales mediante una construcción de tipo transnacional, comparten adscripciones deslocalizadas en las que las distintas imágenes construidas mediante el parámetro territorial no parecen cobrar un peso suficiente para ser considerado un ítem fundamental en términos positivos; de hecho, podría serlo por su negación frente a aquellos diseños respaldados por parte de las políticas como parodias bizarras de ciertos grupos humanos<sup>244</sup>, que entran en contradicción con muchas identificaciones deslocalizadas. Diseñados desde organismos oficiales, se basan en imágenes que niegan las realidades diversas de la ciudad de Madrid y que reconocen y legitiman a una minoría que, sin embargo, tiene el respaldo para construir una sesgada totalidad de los flamencos. Lo flamenco es, en este caso, empleado para la construcción de un epónimo en términos de exclusividad y diferenciación, enraizados en discursos de definición originaria de carácter localista -en su representación de autoctonía-.

---

<sup>243</sup> De la misma forma que en el famoso proceso judicial para el reconocimiento identitario de los mashpee estadounidenses, el poder pertenecer o no pertenecer a un grupo es toda una aventura que va más allá de juegos individuales: "El juicio mashpee pareció descubrir a personas que a veces estaban separadas y eran "indias", y que otras veces estaban asimiladas y eran "norteamericanas". Su historia fue una serie de transacciones culturales y políticas, y no conversiones o resistencias a todo o nada. Los indios de Mashpee vivieron y actuaron entre culturas, en una serie de compromisos ad hoc" (Clifford, 2009:398).

<sup>244</sup> Así se refiere Clifford (2009) a este tipo de situaciones: "Mientras Lévi-Strauss estudiaba y recolectaba su pasado, muchos grupos de americanos nativos "extinguidos" estaban en el proceso de reconstituirse cultural y políticamente (...) En la moderna Nueva York un indio sólo puede aparecer como una supervivencia o una especie de parodia incongruente (...) En su artículo, Sturtevant alega que "la definición restrictiva de la identidad india" ha causado mucho sufrimiento. ¿Puede dar un ejemplo? Sí: insistiendo en que no se puede ser un indio a menos que sea miembro de una tribu federalmente reconocida. O diciendo que no puede ser un indio si tiene antepasados negros. O definiendo la indianidad por un grado más bien alto de proporción de sangre" (Clifford, 2009: 290-381).

## 7.1 GRUPOS DE PARIENTES

Una forma de vinculación a la que prestamos particular atención es la construcción identitaria del *pariente* como grupo de identificación colectiva. La imagen más divulgada de lo flamenco se ha construido con la representación canónica de que el *genuino* flamenco se da en lo privado, en un hogar donde es producido, compartido y heredado por sus integrantes y allegados. Es por esto que el hecho de construirse como perteneciente a un grupo de parientes de familia flamenca es utilizado para crear una posición desde la que se tiene acceso inmediato a la distribución del don del flamenco, que es vigilado y gestionado por todos los integrantes de ese grupo de identificación colectiva. Esta particular representación de lo flamenco debe su divulgación en buena medida a ser la potenciada por los discursos patrimonialistas que emplean la herencia como uno de los dispositivos que aseguran la continuidad de lo flamenco pues, mientras “no se rompa la cadena de afectos que hace que la llama del flamenco siga pasando de la boca de los padres a los hijos, incendiando los corazones” (UNESCO, 2010c); hecho que se intensifica cuando el pariente es identificado como perteneciente a una *saga*.

Esta archiconocida y favorablemente representada imagen puede hacer pensar que la identificación como un pariente a nivel individual será de la misma forma publicitada, sin embargo, dependerá de cada aventura identitaria el despliegue de estrategias de visibilización u ocultamiento con la que lograr los objetivos vitales propuestos pues, si bien el vínculo parental es siempre representado en términos positivos como elemento de la construcción de la legitimidad, flamencos que quieran vivir sin los compromisos vinculantes que demanda la publicitación de estos lazos en su mundillo, preferirán construirse poniendo el peso específico de su construcción en elementos que no pasen por la identificación con su parentela. Es cierto que, si bien se hacen con él construcciones particulares, la representación de su relación con el don es masiva, y nadie suele permanecer indiferente en la gestión del detalle para elaborar un discurso de presentación. Para algunos, el hecho de blanquear el parentesco parece dar un sentido vital más intenso y un argumento racionalmente más aceptado para construir la posición de ser flamenco tal y como lo hacía GT, que daba sentido a su presencia en los ambientes flamencos como *manager* de su hijo bailaor, presentándose como un pariente del que su hijo había heredado sus artes. Esta posición de visibilización tenía su némesis en la gestión que LBV hacía ocultando que era sobrino de BP, un reconocido cantaor flamenco que, por el mismo motivo comprometedor, consideraba en este caso que debía ocultarlo. Favorable o negativamente representado, la eficacia simbólica de la parentela dinástica no deja indiferente. Estas gestión de las posiciones de parientes son gestionadas porque los efectos para el día a día son plausibles por todos ellos: conseguir trabajo por pertenecer a una red que administra ciertos sectores industriales, tratos más favorables por el intangible pero efectivo respaldo dinástico, asistir a celebraciones para compartir con otros donde se forjan nuevos proyectos... Y es que los vínculos parentales no sólo se construyen en términos verticales, sino que se extienden también a las relaciones horizontales de parejas políticas, novios y maridos, primos políticos, etc, toda una suerte de relaciones que pesan en el campo de lo flamenco:

“Yo en el mundillo era la novia de [intérprete], y ahora no estamos juntos. Es cierto que cuando lo era te das cuenta de que la gente te respeta. Eras la novia de, que era sobrino de [intérprete] Y joder, no veas cómo se nota ahora en el curro.”

BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

Es muy habitual en ciertos círculos profesionales que esta relación quede clara y, si no, es cuestión de tiempo el que aparezca la pregunta, aunque sea de forma elíptica: “-Esta noche actúa [intérprete]... [pongo cara de que no sé quién es]... si hombre, es el sobrino de [intérprete]”. La acción comprometedora de la que LBV era consciente se materializó la noche de esa actuación en el comentario de dos asistentes y conocidas del intérprete. Descontentas con lo que habían presenciado, empleaban el parentesco para excluirlo en una fiesta que duró hasta bien entrada la noche porque “no le queda nada ya de su tío”.

Se potencia desde las instituciones una posición de pariente reproducida en ciertos círculos en la que se construye el hecho de que aquello que le convierten en flamenco “le viene de familia”, enraizándose e irradiando un flamenco que uno incorpora de forma exógena, y que gana a medida que reproduce los flamencos de sus parientes, y pierde a medida que no lo hace. Esto obviamente no es un dispositivo que se gestione sólo en su “mundillo” pero, sin ser específico del campo flamenco, opera de forma muy eficaz por ser uno de los elementos elegidos para la construcción mitológica de la flamencogénesis y de su posterior distribución<sup>245</sup>. Con la metafórica gracia, el don inmaterial va repartiéndose de casa en casa, allá donde hay flamencos:

“En ese aspecto yo he tenido suerte porque en mi casa nos ha encantao siempre el baile a mi madre y to, yo he visto mucho también... Y claro, empezas y te dicen, mira [MRP], mejor por aquí...”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Estos procesos de contaminación ambientalista en el que el flamenco se contagia por el hecho de compartir espacio con otros, obvia justamente la implicación del sujeto en su incorporación. Son así empleados como tímidos sustitutos de la biologización de los caracteres en los que el peso dado a la sangre –y a “la tierra”, como veremos más adelante–, son elementos frecuentes en los procesos de construcción parental. En tanto que no se atiende a si se da o no se da una deliberada y original incorporación de las prácticas y representaciones, son habitualmente empleadas en procesos de densificación de su eficacia simbólica para su eficaz reproducción. En una suerte de principio de conservación flamenco, el talento ni se crea ni se destruye, sólo se transforma; y lo hace acumulándose y distribuyéndose en base a desconocidas leyes, eso sí, desigualmente:

“Nosotros somos seis hermanos (...) al flamenco nos dedicamos cuatro... Bueno tres, porque uno no es se dedica a otra cosa... tiene negocios, pero también canta; los otros dos no. No sé... uno no sabe por qué sí y por qué no, ¿no? Es un misterio”

RM (Cantaor, 47 años. Madrid)

Esta incertidumbre en la determinación del ser, esta grieta leviathanológica donde reside el azar, alimenta los misterios de lo flamenco para unos y demuestra el sinsentido genealógico para otros. A

---

<sup>245</sup> Hecho criticado por ciertas voces que, particularmente han criticado su apropiación por ciertos círculos de forma excluyente (Steingress, 2004b).

pesar de esta irresoluble dicotomía, el hecho es que el pertenecer a una familia de flamencos o, un espacio donde hay flamencos, es habitualmente empleado como argumento máximo para narrarse. Los lazos familiares son uno de los dispositivos más empleados por el discurso experto para explicar lo que este sentido común que se construye detecta como anomalías. Por ejemplo, el hecho de que haya flamencos en un espacio representado como extraño, como no merecedor -en definitiva, no legitimado-, permite por “transportarlo” participar del don flamenco (UNESCO, 2005; 2003; 2010a; Ministerio de la Presidencia, 2015): “bueno, el caso de Barcelona es un caso típico, piensa en los Amaya, que se fueron para allí hace muchos años”. El representar los lazos familiares como un enlace orgánicamente vinculante, como capilar por el que fluyen propiedades personales pueden, para ciertos flamencos, ser suficientes para identificar que, haya nacido donde haya nacido, “eres de aquí” si se adscribe al grupo apropiado. Por ejemplo, si hay flamenco Barcelona, es porque algunos flamencos lo han llevado hasta allí, al no ser Barcelona representado como un lugar denso; en el caso de KA, una anomalía como haber nacido en México se resuelve por el hecho de haber nacido en el seno de familias emigradas desde España hace décadas. Es desde esa posición desde la que se esgrime el totalizante argumento de ser “sobrina-nieta” de una leyenda, con la intención de aclarar al incrédulo espectador la fuente de tal “derroche” en su interpretación. Por otro lado, se creará y jugará con una posición de no pertenencia a todo aquel que, por diversos motivos, no tenga el don que la familia parece gestionar como las que LK criticaba anteriormente de KA.

Frente a este tipo de identificaciones, el flamenco por generación espontánea debe incluir en su estructura narrativa toda una justificación que acredite su llegada a este campo porque, cuando no existen los vínculos familiares ¿de dónde surge si no la sustancia que flamenquiza? La fuente biológica-ambientalista que resuelve las contradicciones debe suplirse con algún otro elemento exógeno que explique la identificación como flamenco si se quiere ahuyentar las sospechas de los más desconfiados y, para ello, es habitual el emplear recursos que tengan cierto aire de familia con los relatos más divulgados. Cuanto más símbolos comunes identifique el sujeto, más racional y argumentado parecerá el relato para poder ser incluida en el grupo: toros, España, folklore, cuanto más estereotipado, mejor; menos preguntas habrá por responder a las lógicas del sentido común grupal:

“Empecé a bailar porque mi familia es muy aficionada al arte taurino. De hecho mi tío es médico veterinario de plaza, y metió a mi mamá en una escuela de baile clásico español, flamenco, baile regional mexicano; un poco un mix, pero que tenía como esa cuestión del baile español.  
LK (Bailaora, 32 años. México)

Las identificaciones patrimonializadas como parientes convierten las celebraciones familiares en dispositivos durkheimianos en los que se destaca que la comunidad se celebre a sí misma, obviando la diversidad de construcciones desde las subjetivaciones de sus participantes. Al margen de otros sentidos individuales que sus participantes le den, la representación de la fiesta en su construcción inclusiva y participativa, es una de las mayores fuentes de aprendizaje de los flamencos. Es muy habitual el compartir anécdotas que tienen lugar siempre en este tipo de celebraciones que se dan en un cumpleaños, en un bautizo o en bodas. En estas claves, en las que el sentido mismo de la participación parece ser el de celebrar la existencia de la comunidad mediante el refuerzo de los vínculos parentales, el que alguien que no se identifique como un pariente es entendido como una contradicción y un sinsentido por muchos de ellos, ubicándolo en posiciones de “raro”, “moderno” o

de “renegado”. Frente a estas opciones, el extremo opuesto están en las genuinas y diversas formas de identificarse como flamenco sin emplear el parentesco, aunque, en tanto que irán en contra de aquellas posiciones más legitimadas por las políticas públicas, operarán de formas distintas para agrupar a las personas que encuentren en estas representaciones elementos comunes que puedan resultarles beneficiosos.

## **7.2 GRUPOS DE IDENTIFICACIÓN CONSTRUÍDOS CON ELEMENTOS INTERPRETATIVOS**

Los procesos de construcción identitaria que tratamos en estos epígrafes están agrupados por pares del tipo “jóvenes y antiguos”, o “canónicos y heterodoxos”, pero no por ello son posiciones mutuamente excluyentes. Si bien es cierto que podría parecer que unos se construyen exclusivamente por oposición a los otros, la creación de las posiciones identitarias y los discursos que se elaboran desde ellas son más complejas que hacerlo negando diacríticamente *la otra* categoría. Es decir, al ser posiciones que ocupan para definirse y presentarse ante ellos mismos y los demás, habrá posiciones de jóvenes y antiguos y heterodoxos y canónicos simultáneamente ocupadas, tergiversadas y manipuladas, lo que impide objetivarlas en perfiles que respondan a supuestas –por efímeras– evidencias, tal y como realizan las políticas públicas y privadas en las que el “nuevo flamenco”, por ejemplo, está generalmente asociado a los jóvenes; aunque luego no resulte así. Una vez más, los avatares biográficos personales y la genuinidad en su gestión se teje de forma más compleja que la creación de tipos descriptivos objetivados de los que prescindimos en este análisis, pues no resultarían fieles a un adecuado tratamiento de sus propias trayectorias de construcción identitaria.

### **7.2.1 FLAMENCOS CANÓNICOS Y HETERODOXOS**

Los flamencos que se identifican como canónicos y que heterodoxizan a aquellos que no participan en sus intereses de grupo, son los que comparten en su mayoría los discursos oficialistas de los organismos e instituciones regionales, nacionales y, en el caso de la patrimonialización de lo flamenco, internacionales que, en una suerte de complejo entendimiento y construcción relacional se ayudan mutuamente para la visibilización de sus posiciones siempre y cuando ambas partes reciban contraprestación. Asistimos estos años a profundos cambios identitarios entre los flamencos de los que las instituciones tienen mucho que decir por medio de sus figuras ejecutivas, pues el juego de inclusiones y exclusiones se da con la elipsis de lo verdadero, genuino y auténtico, como símil de aquello que ellas seleccionan como andaluz-español. Así formulados, los discursos se elaboran desde posiciones, en cierta forma, más irreconciliables, por ser el sentido de la práctica misma lo que está en juego; y en lo identitario, el reconocimiento de ser flamenco. Los elementos de construcción de lo apropiado para lo flamenco están en constante pugna, y las políticas públicas que participan y perfilan las posiciones canónicas se encargan también de respaldar mayoritariamente una serie de discursos de deslegitimación de las posiciones heterodoxas.

Los canónicos comparten los escenarios oficialistas-nacionalistas para construir su erudición sobre lo flamenco, visibilizada como fuente de información oficial. Es algo habitual en los relatos periodísticos y de alguna forma técnicos, al pasar por eruditos, el contextualizar las músicas y las danzas en “su

época”, e incluir para ello la vida social de sus protagonistas<sup>246</sup>. Además de los relatos oficiales, se amplían los horizontes con referencias a intérpretes que han sido “injustamente tratados por la Historia”, pues se han quedado en la cuneta de algún camino, o naufragado en algún viaje transoceánico; eso sí, siempre que fuera en la dirección correcta. Sin embargo, otro tipo de discursos reconocen estas situaciones como elementos de construcción etnonacionalista por narrar sólo aquello que sucedía a “flamencos nacionales” fuera de España (VV.AA., 2011a). Sin embargo, los convencidos de que el ser flamenco no depende de dónde se haya nacido, o “de quién se venga”, disienten de las propuestas oficiales con un relato-argumento que muestra cómo “los flamencos más reconocidos por el público y la prensa” han vivido internacionalmente y que, si el ser flamenco fuera lo que está en disputa, los méritos de lo transnacional de lo flamenco deberían ser tenidos en cuenta:

“Si te fijas y empiezas a coger publicaciones, discografía de toda esa época: publicaciones, discografías, literatura sobre flamenco de todos esos años y buscas las editoriales te encuentras Madrid y París, y sobre todo París en las discográficas como la más numerosas. Los franceses hacen una contribución a todo el cante flamenco impresionante. Ellos graban lo que se llama la primera antología que luego edita Hispavox (1954) y bueno, gracias a ellos ahí se salvan diez u ocho cantes que estaban totalmente perdidos, y que todos los demás cantaores de 40 años para acá no viene del viejo tal y de otros cuentos, sino de la discografía de Hispavox.”

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Incluyendo cada vez más referencias<sup>247</sup>, la fuerza del discurso canónico construye una imagen acerca del ser flamenco muy vinculada a la expansión de lo español desde el núcleo irradiante que concuerda con la imagen reificada de lo flamenco como algo que se traslada por todo el planeta y que, cuanto más lejano es su viaje, más posibilidades existen de que se mezcle con todo lo que contacta para amoldarse y transformarse. El resultado de esta selectiva hibridación es propuesta como el resultado de una amalgama enriquecida por los reconocidos como canónicos, e impurificada por los heterodoxos.

La inevitable construcción del epónimo nacionalista dependerá de la escala en la que se enfoque el análisis, y de ella dependerá el reconocimiento de los *unos* y de los *otros*. El uso de lo flamenco

---

<sup>246</sup>Una de las fuentes representadas como “alternativas”, pero también como “eruditas” empleada para construir conocimientos sobre artistas olvidados es Münster Records que, a camino entre Bilbao y Madrid, es responsable de la *hipsterización* heterodoxa de la revitalización de músicas caribeñas, latinas y afroamericana. Son, al margen del discurso oficial, los que potencian esta imagen húmeda de lo flamenco en otros círculos: “Mientras Antonio Molina, Lola Flores y los baúles de la Piquer cogían afición por tierras cubanas, artistas locales como Celia Cruz, Rosita Fornés o Nelson Pinedo adaptaban los clásicos patrios a la sensibilidad isleña. Fue así como sones y guaguancó convivieron con coplas y bulerías, poniendo banda sonora a ese *país mítico* que (...) existe entre Cuba y España”<sup>246</sup> (...) Apreciadas eran las visitas de Carmen Amaya, Conchita Piquer, Juanita Reina e Imperio Argentina. Desde mediados de los años 30 hasta aproximadamente 1960, punteras estaciones cubanas de radio como la CMQ y Radio Progreso contrataban a los artistas españoles más famosos para emitir actuaciones y galas de variedades con música en vivo de Los Chavales de España, Los Bocheros o Los Churumbeles. El amplio alcance de la radio y el cine, unido a la creciente popularización del disco de vinilo, permitió la rápida expansión comercial de las músicas cubanas con formas de orquestas de danzón, sextetos de son y bandas de jazz a lo cubano. De Rita Montaner y Bola de Nieve a Miguelito Valdés, Antonio Machín, Julio Cueva, Bebo Valdés y Armando Oréfiche. Con ellos, La Habana era una fiesta. Medio siglo antes de Buena Vista Social Club” De <http://munster-records.com/en/label/vampisoul/product/la-habana-era-una-fiesta>. Acceso: 23 de septiembre de 2017.

<sup>247</sup>Se construye con todos aquellos países donde se reconoce que hay gente que vive como flamenco; así que, no sólo París (VV.AA., 2005), tal y como dice SJJ, sino también Nueva York y los EE.UU, México, Japón, Filipinas, Cuba, ... Persiguiendo este tipo de similitudes basadas en el entendimiento y en las que parece que hace tiempo que todos compartimos lo de todos, las referencias son múltiples para construir un lugar común inclusivo: “la Habana es Cádiz con más negritos, Cádiz la Habana con más salero”.



desde sus instituciones gestoras se enmarca en las relaciones sociopolíticas de los países, a favor o en contra, pero difícilmente al margen, construyendo un relato sobre el “nosotros” y “los otros” ilustrados como hechos históricos acabados<sup>248</sup> en los que de forma muy habitual no se trae a colación por qué se destacan a unos para invisibilizar a otros. En un relato clásico del periodismo musical aparece narrada la historia de la convivencia de los personajes protagonistas y los anónimos con una cotidianeidad tan naturalizada que, si bien siempre se habla sobre ellos, no parece necesario el preguntarse por la agrupación en unos y en otros.

Además de lo relacionado con las músicas seleccionadas y sus historias, los canónicos se construían en el respaldo de la división de las prácticas músico-dancísticas acorde a las taxonomías con las que se identifican. Esto implicaba no sólo un hecho estilístico en términos de clasificaciones musicales, pues codificaba el respeto al isomorfismo persona-lugar-cultura-identidad: el hecho de que una pieza fuera de un lugar “de Cádiz”, o “de Huelva”, requería en su ejecución por parte de estos grupos el cierto “aire” que le correspondía por darle entidad. Siguiendo estos pasos tienen claro qué es lo que hay que hacer para que la interpretación sea reconocida “por derecho”, y todo parece girar en torno a ello; otra cosa es que lo consigan. Para ello, dependiendo de cada “soniquete”, la interpretación será genuina cuando la respuesta vaya acorde a las expectativas de la audiencia para la que interpretan, que será la que otorgue por medios distintos tal marchamo de legitimidad. Además, en el caso de que la interpretación pase por momentos grupales, será fundamental también el papel de compañero en la práctica que, de la misma forma que el intérprete principal, perseguirá tal fin cumpliendo lo que de él se espera. Como parte de la carrera para alcanzar esta posición, en las construcciones identitarias canónicas se visibiliza siempre el conocimiento de los códigos canónicos, entre ellos, es escogida la relación con el cante como uno de los símbolos que más identifica al grupo, así como el respaldo a cómo debe ejecutarse el “tocar para baile”, “tocar para cante”, y otras fases así organizadas por las que debe pasar la interpretación:

“Ahora estoy dando clases, pero vamos, son las circunstancias, ¿sabes? Incluso de cante... Todos somos muy respetuosos con el cante porque todos los que nos dedicamos al flamenco sabemos que el cante es muy difícil, ¿no? Por eso le tenemos mucho respeto (...) tocando el piano y cantando a mí me gusta mucho esa imagen”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“Para bailar lo importante es la guitarra. Ya puede estar Camarón cantando que si no hay guitarra no hay peso. Ya puede estar tocando el Piraña [reconocido percusionista], que si no hay guitarra no va. Si la

---

<sup>248</sup> <Mostramos en esta nota uno de los relatos eruditos que bebiendo de fuentes canónicas emplearán para identificarse por compartir un pasado común: “Fue un proceso elemental: después del desastre español de 1898, emigrantes y soldados, bodegueros y marineros llegaron o se quedaron en Cuba, y con ellos sus usos y costumbres. Con los hijos de la metrópoli llegaron las compañías tonadilleras, los grupos de zarzuela y el teatro costumbrista. También la música andaluza, los bailes tradicionales y el genuino flamenco desembarcaron pronto en el puerto de San Cristóbal de La Habana. En el camino de vuelta, cuando salieron de Cuba, los barcos con el oro de América cargaban también nuevas melodías y células rítmicas, giros armónicos y elementos coreográficos de inspiración afroamericana.

En tierra firme, la colonia oriunda española en Cuba fue creciendo en número e importancia. Medio siglo después, cinco millones de personas residían en Cuba. De ellos, a principios de los años 50, un millón lo hacía en La Habana, y 120.000 personas estaban asociadas a alguno de los clubes de emigrantes fundados en la ciudad. Fue allí, en los salones ampulosos de las sociedades de emigrantes gallegos, asturianos, andaluces y canarios, donde se produjo el abrazo de las músicas de las dos orillas. En décimas y coplas, la expresión poética de cubanos y españoles arraigó en la isla de los cantantes. El desembarco de la música española en Cuba refulgió en La Habana con el teatro lírico, cuyas óperas y zarzuelas jugaron siempre en casa.” De <http://munster-records.com/en/label/vampisoul/product/la-habana-era-una-fiesta>. Acceso: 23 de septiembre de 2017.

guitarra funciona todo tira para adelante (...) Yo no soy de aprenderme melodías y luego soltarlas. Cuando tú eres un instrumento que acompaña a otro, a una guitarra, tienes que hacerlo muy concreto para que suene clavado”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

Así pues, es necesario entender que “si no hay guitarra hay peso”, que “el cante hay que respetarlo” y que, cuando uno acompaña a otro, “hay que hacerlo muy concreto”. Así ejecutado, el flamenco se dignifica, y se agrupan para defenderlo frente a aquellos que lo degradan.

“Para tocar flamenco, no para ser flamenco, hay que tener mucho sentido del ritmo y mucha sensibilidad, y él los tenía [se refiere a un compañero músico alemán]. La mayoría de aquí [se refiere a Madrid] son cubanos, y tienen muy buena técnica y quieren tocarlo todo (...) Son muy así. Yo también tuve mi época de eso... Cuando llegué a Madrid y quería tocarlo todo y cuantas más notas des mejor, pero te das cuenta de que tienes que hacer música”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

VD deja de “tocarlo todo” para “hacer música”. Emplea la acumulación de experiencia para matizar su interpretación en un *saber* que ha incorporado, y se pone en relación a los compañeros con los que interpreta que representa como heterodoxos por no respetar la ortodoxia. En esa posición uno “quiere tocarlo todo”, y VD emplea su capital experiencial para apartarse de ellos. Aunque muchos otros no lo hacen, separar explícitamente el “ser flamenco” de “tocar flamenco”, pues VD está en un proceso de canonización desde que llegó a Madrid en el que puede analizar su transformación desde la heterodoxia.

Lo apropiado para cada situación se construye, además de en la forma de hacerlo, en lo correspondiente a dónde y cuándo se hace. Además de la identificación con ciertas prácticas interpretativas, los canónicos comparten la semántica de los espacios y tiempos que ellos representan como flamencos, y organizan y se organizan en base a estos conocimientos. Estos símbolos son de tal grado de identificación que la polisemia respecto a las representaciones en estos términos genera conflicto, y tratan siempre de aclarar los significados para que la identificación sea clara -recordemos que a raíz de la percepción de que se estaba acabando con “la dignidad” de la propuesta artística se crearon órganos vigilantes en la materia con la misión de “no degradar el arte”-. Cuentan para ello con el respaldo de las políticas pues, en relación a la organización, las variables espacio-temporales parecen gozar de mayores posibilidades de objetivación que otras dimensiones vitales. Así, un canónico, en su institucionalismo oficialista, se identifica defendiendo las propuestas patrimonialistas que definen y legitiman qué es cada cosa, quiénes son los que pueden, cuáles son los escenarios apropiados y cuál es el siguiente paso en una situación. En base a estas definiciones compartidas mapean la realidad e incluyen y excluyen las más diversas cosas: “La guitarra flamenca, hermana de la guitarra clásica, tiene actualmente personalidad propia. Aunque en su origen fuera el acompañamiento del cante, las sucesivas aportaciones de una interminable lista de intérpretes geniales la fueron dotando de una serie de recursos expresivos (...) que la han convertido en protagonista habitual de las salas de conciertos más importantes del mundo” (UNESCO, 2010c):

“Mira, esta es una guitarra flamenca... tiene una caja más estrecha, ¿ves? Es como una guitarra clásica pero más fina. Las maderas tampoco son las mismas (...) Se construyeron así para tener más volumen y poder acompañar el cante en las tabernas (...) También se les llamaron guitarras de tablao”

SAM (Vendedor de guitarras, 45 años. Granada)

“[Tablao] por ejemplo no es un tablao, porque un tablao tiene un elenco fijo y luego artistas invitados. Al principio lo llevaba [intérprete] y hacían buenísimas actuaciones: tiene su fama de esos años, y el público era flamenco. Iban flamencos a verlo, vamos... Con el paso de los años se ha hecho más turístico.”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

Lo turistificado contamina para un canónico. De la misma forma que se sienten identificados con las políticas por defender sus símbolos compartidos, rechazan el respaldo a la turistificación por llevar a la espectacularización de la interpretación, aunque no todo espectáculo es degradante. Se contempla como tal cuando las prácticas se producen por atender a las demandas del entretenimiento del que paga, o los intérpretes no son reconocidos como canónicos independientemente de sus prácticas, o porque la masificación destruye la familiaridad de un evento en el que se debe participar apropiadamente, aunque son diversas las representaciones al respecto.

Otro elemento identificativo son que las fuentes de inspiración sean lo ya representado como un clásico, que coincide con la selección de intérpretes que las políticas de patrimonialización han escogido. Se escoge como símbolo de identificación porque es habitual que muchos de ellos gestionen sus realidades con metáforas y símiles de estas obras artísticas que versionan, escogen fragmentos a las que hacen referencias musicales en sus interpretaciones, emplean versos para resumir una situación a modo de refrán, o se abrigan con los personajes a la hora de sentenciar: “como dijo...”. Es la importancia atribuida lo que las convierte en uno de los elementos en pugna a la hora de revisitarlas con nuevas propuestas, por representarlas como “suyas”, como parte de su patrimonio. El grado de identificación con el que se vinculan llega incluso a sustituirlos al homologar la obra al creador; si se va contra la obra, se va contra el colectivo: “y cuando llega la fusión al cante, entonces se pierde todo (...) nos perdemos nosotros también”. Se heterodoxizarán las pociones de aquellos que no se identifiquen como adecuados reproductores de estas obras –obviando la reinterpretación sí legitimada-, incluso de las propias obras:

“¿Es que de qué va eso? Yo no sé ya... [se refiere a una obra presentada como “de la antigua Grecia” interpretada con ciertos aires flamencos] Se hacen unas cosas que yo no conozco nada. Ni entiendo de qué va ni entiendo lo que hacen ni nada (...) y de lo que conozco... ¡no lo reconozco!. A mí eso no me interesa porque no me dice nada. No sé... está cambiando todo esto mucho y creo que a peor, porque eso es lo que luego se exporta; ahí lo tienes, ¡en un teatro!”

TA (Aficionado, 38 años. Huelva)

Las heterodoxos se identifican entre ellos como aquellos señalados por los canónicos, y se abren paso para vivir su flamenco de formas diversas. No se sienten identificados con las políticas de lo flamenco porque, o bien las representan como defensoras de las élites flamencas, individuos que organizan instituciones y organismos, así como grupos de poder estereotipadamente representados, o defienden prácticas y representaciones que encuentran inadecuadas por excluyentes, al negar la diversidad de la que ellos forman parte y, en numerosas ocasiones, son sus reconocidos protagonistas. La pelea por permanecer en los márgenes y demandar el reconocimiento es constante, pues a muchos no les resulta agradable ser ubicado en los bordes:

“Paso de tocar flamenco con el teclado que es un coñazo... Es un abismo. Conseguí llevar un piano de pared, con [intérprete cubano] tocando el contrabajo, [intérprete], mi baterista que por circunstancias se marchó a [ciudad internacional], y bueno... hay gente que me dice, bueno eso es jazz, parece fusión... pero es mi música, para mí es flamenco. Yo he estudiado Jazz y eso es flamenco: es lo que tengo en mi

cabeza (...) Siempre he intentado rodearme de los mejores. Si son mejores que yo, mejor, porque siempre me va a aportar cosas positivas, no?

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“La primera cosa que hice yo por motivación propia fue concursar en el certamen coreográfico de Madrid<sup>249</sup> en el 2008. Presenté mi coreografía, la aceptaron, concursé y me llevé el tercer lugar. Agarré un poquito de confianza; de creer en lo que yo creaba más que como intérprete. Siempre he tenido bien presente eso de la creación... Sí me gusta ser intérprete y sí me gusta hacer cosas de los demás pero siempre he tirado por hacer cosas propias: esa búsqueda que al final también es una búsqueda de uno mismo...

LK (Bailaora, 32 años. México)

El sistema da cabida a los heterodoxos en espacios de cierta representación degradada, o como futuribles flamencos que podrían ampliar las barreras de lo flamenco, pero eso nunca pasará si esas posiciones no son reconocidas como canónicas. La transformación en las formas escogidas para identificarse introduce elasticidad en las fronteras del grupo, y suavizan sus aristas cuando recuerdan que personajes que en su día fueron heterodoxizados, son hoy en día ubicados en posiciones canónicas. Pero los cambios llevan tiempo, esfuerzos negociadores constantes, o que sea una figura de poder la que lleve la iniciativa; en ocasiones, las tres cosas a la vez.

“Rasgar la voz me cuesta mucho. Yo no lo tengo fácil porque no sé... no me sale. Me gusta más lírico pero aquí es así; es lo que hay, hay que rasgar la voz. Hay que romperla... ¡hay que romperse la camisa!”

MA (Cantante, 37 años, Estados Unidos)

Entre el estilo de voz fina y aflautada de Marchena y el torrente de Camarón, ambos hoy canonizados, cabe una gran diversidad de otros sujetos con estilos diferentes. Las claves, de nuevo, no están sólo en lo que producen, sino también en las posiciones desde las que lo hacen. Recordamos las recomendaciones de AL:

“Nada, tú si quieres aprender a cantar escúchate a Antonio Mairena o a Pepe Marchena ... Pero no escuches al Camarón, que ese hacía lo que quería y como quería... así le fue... Hay momentos increíbles, es cierto, pero estaba fuera de sí. Eso es porque era un genio, pero no lo hagas: sólo él podía hacerlo... Ahora los chicos intentan cantar como él y todos intentan romper la voz... yo estoy aburrido ya de tanto imitador”

AL (Aficionado, 49 años. Valencia)

“Mira, eso pasó en la Leyenda del Tiempo de Camarón, por ejemplo, ahora todo el mundo, un discazo, un discazo, pero entonces qué... nosotros impulsamos lo del nuevo flamenco, pero no sabes lo que costó. Y eso que es una letra de Lorca, chaval, si llega a ser algo propio no lo conseguimos. Eso fue toda una apuesta que salió muy mal en su día, pero muy mal... aunque ha logrado llegar hoy muy bien hasta aquí; muchas otras, ahí se han quedado, en el camino... ¡quién sabe cuántas!”

CHN (AR de multinacionales discográficas, 54. Cádiz)

Existen mecanismos que permiten transmutar y actualizar estas prácticas para ser empleadas en las construcciones identitarias de los canónicos. Los mecanismos de inclusión para los heterodoxizados pasan entonces por tender puentes hacia espacios representados como canónicos, representando sus prácticas como “buscar las raíces del flamenco”, “actualizando el repertorio tradicional”, o

---

<sup>249</sup> <http://www.condeduquemadrid.es/evento/28-certamen-coreografico-de-madrid/>

publicitar que, se haga lo que se haga, se hace dirigido o en compañía de una figura de poder canónica, intérpretes, poetas o compositores:

“Ahí me iba de gira con la [intérprete]. Me llevaba ella en su banda, en su compañía, tocando el piano en un espectáculo que lo hemos rodado durante 4 años que se llamaba [título de obra] y que le ha ido muy bien, que era un homenaje con cosas de Lorca, pero digamos que moderna. Yo hacía unas versiones de piano. Iba de la argentinita, de cuando Lorca estaba con la argentinita, y yo sacaba el piano para acompañar a la cantaora, [intérprete].”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“Este año estuve en India, en [ciudad india1], un poquito al sur, y hace tres años en [ciudad india2] un poquito también... Es que estamos recuperando las raíces del flamenco, que dicen que vienen de allí. Todos estos gitanos que salen desde la India pasan por medio oriente, que pasan por África, y los que pasan por Europa, y ahí tienes las músicas tan parecidas con toda esta influencia árabe (...) Yo me sabía esta teoría, pero cuando vas allí y los ves tocando dices... claro que viene de aquí!”

LK (Bailaora, 32 años. México)

En todas estas situaciones hay un diferenciador común que hace que estos elementos de lo flamenco sean seleccionados, reconocidos, y legitimados para emplearse en las construcciones identitarias de los canónicos: el acuerdo con las instituciones de que lo que define e identifica a los grupos es el acuerdo de estos significados con los que dotan a las formas, y en su patrimonializada constitución identitaria que no permite jugar con elementos de densa eficacia simbólica. Muchos de ellos colaboran en la incansable labor institucional de reforzar la idea de que aquello que les identifica les pertenece y, en ocasiones, les sustituye; labor enfocada en dejar patente la reinterpretación de algo que es *nuestro* para formar comunidad. En este sistema que se va construyendo con cuotas de reparto, y que lo abarca todo en el sentido de que es la identidad flamenca unificada, estereotipada y mayoritariamente proyectada, muchos no participan ni quieren participar de esa “profunda expresión de sentimientos propia del sur de España” (UNESCO, 2010c), bien porque no comparten estas representaciones acerca de lo flamenco, o porque “prefiero no participar en el politiqueo”, o porque lejos de caminar senderos propuestos por otros, “esto es una búsqueda de lo que uno es”, y los construyen al margen de cuadros de autoridad canónicas:

“Yo creo que Lorca no tenía ni idea de flamenco. El gitano de Lorca, Antoñito el Camborio no tiene nada que ver, aunque todo el mundo lo ha usado y reusado, aunque fuera un poeta genial, pero el hombre... nada, ni idea. Pero alrededor de Lorca tienes a un montón de intelectuales que tienen su idea del flamenco. Ahora vete tú a esos a quitarles la idea que tienen del flamenco.”

JF (Profesor de cante, 49 años. Oviedo)

“Convoco a la gente y les digo lo que quiero bailar. En este caso una especie de zapateao que acababa con un solo de cante y se volvía a entrar en escena con una granaína, con un cante libre... Un poco al revés, porque primero se hace el cante libre, que luego se va por verdial... primero por cante libre y luego el ritmo, y yo lo hice al revés. Y después hacía una soleá (...) Voy a un tablao y hago una soleá, o una seguriya y me lo paso genial, escucho el cante, y todo me parece genial, pero sin embargo, cuando hago musicalmente cosas más abiertas con otros compases, con otras letras, o metiendo un texto, una imagen, o que no tenga que tener la estructura típica de lo tradicional, cuando rompo esas cosas de lo tradicional me siento más cómoda, más identificada... me viene más normal. Y a veces se confunde, como si fuera de pretensión de querer innovar, y no es así. Es una búsqueda de lo que uno es y de la propia verdad y hay cosas que me salen más natural que otras.

LK (Bailaora, 32 años. México)

“Durante todos estos años el flamenco había ido labrándose un papel por el mundo, fundamentalmente a través de los espectáculos de danza española, donde está integrado legalmente el flamenco. La danza española tiene legalmente cuatro elementos... Todo esto son divisiones administrativas, eh!... la escuela de zapatilla, lo que se llama la escuela bolera, lo que sería el ballet de alguna manera nacional: tiene lo que es la danza estilizada, que se llamaba clásico español, autores clásicos españoles o extranjeros (Rimsky Korsakov, Ravel...) con música sinfónica y bailados con elementos de clásico o cosas de flamenco, partes con zapateos y vestimenta de flamenco; una especie de híbrido que se bailaba... el tercero es el folklore y el cuarto es el flamenco (...) El 90% de esas compañías estaban radicadas aquí: la Argentinita, la Argentina previamente, la de Pilar López, Antonio el bailarín, Antonio Ruíz...”

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Este tipo de clasificaciones estilísticas, en este caso de las danzas, son principalmente las que permiten una profesionalización homologable a aquellos intérpretes y profesionales relacionados que les interesa “vivir de esto”. La posición erudita que SJJ asume para articular su discurso es la institucionalmente representada, a pesar de los debates del campo especializado y, aunque parece que este tipo de clasificaciones son indiscutiblemente compartidas por todos desde el principio de los tiempos, él mismo advierte que “son divisiones administrativas”. La exclusión de los heterodoxos no siempre se produce de una forma explícita, pues la diversidad conflictiva se resuelve con una exclusión intangible que afecta de forma cotidiana a los pequeños detalles que no tienen por qué relacionarse directamente con el resultado de toda una articulación identitaria que trasciende a los proyectos particulares (Han, 2017). Este es precisamente el éxito del elemento disciplinante de las políticas: que es entendido como normal el no poder ser de determinadas formas. Se incorpora que es normal el reconocimiento de aquellos que bailan *mejor*, es normal el reconocimiento de los *gitanos*, es normal el reconocimiento de los que *llevan toda la vida en esto*, es normal el reconocimiento de los que *lo llevan en la sangre*, y es normal incorporar el fracaso de la exclusión y asumirlo como propio como parte del éxito de la psicopolítica contemporánea (Han, 2014):

“Este mundillo es muy cerrado: o estás dentro o estás fuera. O eres muy bueno y en seguida te van a coger, o algún interés tienen que tener para tenerte ahí. Ahora hay gente nueva que están ahí trabajando, a ver si cambia algo. Yo no soy ni gitana ni andaluza, pero es que... ¡ni soy de Madrid, sabes! Es que ni soy de Madrid... Yo he venido aquí a buscarme la vida y vengo de una familia normal, currantes, nada más...”

BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

“El lenguaje, los recursos, eso no te lo enseña un profesor: lo aprendes tocando. Con los bailaores igual: cada mes, uno. Todos los registros, cortes, cierres, muchas cosas que eso me lo ha dado el baile, ¿no? Muchos pianistas que a veces escucho yo les veo esa carencia, ¿no? Por las circunstancias que tiene cada uno (...) En [nombre de proyecto artístico] es todo a pulmón. Yo alquilo el local, yo hago los carteles, yo muevo las redes, yo me grabo, yo lo publicito... ¡todo! Colaboran algunos amigos, y menos mal, porque son unos pedazo de artistas, así voy tirando. La verdad es que empieza a ir muy bien, pero hay que hacer frente a todo... No hay otra forma, Eduardo”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“Hace dos semanas estuve tocando con [intérprete], un contrabajista de [país] en el [local de música jazz], tocando música tradicional [país]. Yo estoy acostumbrado a esas cosas: igual que en el flamenco son todos gitanos y yo, pues allí eran todos negros y yo; bueno no, había algún blanco, eh... Sobre todo con la flauta. Muy bien, muy contento... Al [intérprete1] lo conocí a través del flamenco porque toca con el [intérprete2], con [intérprete3]... Está bien ubicado, vamos”.

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

VD no pone en duda la destreza de los músicos de los flamencos reconocidos, pero no obvia el hecho de que compartir determinados espacios con figuras de poder allana el camino para alcanzar ciertos fines. Cuando se ha incorporado quién es bueno y quién no, quién es más flamenco y quién lo es menos, quién puede permitirse rodearse de no canónicos y canonizarlos y, en general, cuando se aceptan los órdenes del campo, es en esta aparente normalidad donde está operando para legitimarse una exclusión que, si no se la combate, se reproduce y asienta. En una ocasión, finalizada una clase de canto, una informante da un aviso para la clase:

[Diario] “-A ver, que hemos decidido reunirnos unos cuantos para poder cantar en un café que está por la zona de [barrio de Madrid], se llama [nombre de local]. Sólo hay que pagar 5€ el día que se va y se puede estar toda la tarde. Vamos a empezar los jueves. Venid, por favor, que cuanto más seamos, mejor.” [Me quedé hablando con ella a la salida de clase interesándome por la iniciativa y preguntándole por el lugar, que no era en absoluto un lugar visitado por flamencos canónicos:] -Pues sí, ya ves, es por tomar alguna iniciativa, si no, no cantamos nunca. La verdad es que nos cuesta juntarnos porque lo hacemos muy mal y nadie se anima, así que, pues estos del café son una gente muy maja y son conocidos y nos ceden el espacio. Vamos a ver si hacemos una peña... ¡ojalá!”

Los alumnos de cante se juntaban a cantar sin sujetos canónicos presentes en un espacio no canonizado, lo que con el tiempo ha ido provocando un rechazo todavía mayor hacia este grupo por parte de los principales grupos de canónicos. Sin embargo, no tenían muchas opciones si querían vivir como flamencos y construir sus mundillos. Cuando estos flamencos representados como no canónicos, deciden participar de la vida flamenca oficial de Madrid no suele resultar en un ascenso positivo de sus posiciones artísticas. El intento de construirse como flamenco con iniciativas de este tipo no suele tener éxito cuando se hacen sin ocupar o, al menos, con contar con alguien que ocupe las posiciones mayoritarios potenciados por los organismos. En concreto para nuestros informantes devino en caminos más infelices que los que transitaron cuando llegaron a la ciudad con esperanzas de construirse como flamencos:

“No, yo es que no voy mucho de cañas... a mí me hace daño en el estómago los fritos: me resultan muy pesadas las cosas, entonces, no salgo mucho. Para ir por ahí y no hacer lo que los demás y ser la rara, prefiero no ir. Ya tengo bastante con tener la cara que tengo. Salgo por otros sitios”

KU (Bailaora, 37 años. Japón)

“Al poco me lesioné. Yo no estaba acostumbrado a hacerlo así [me muestra su mano en una posición como para tocar] y bueno, estuve una temporada sin tocar. Esta posición de la mano me resulta más complicada, pero me dicen que es mejor. No lo creo; estoy pensando volver a tocar como lo hacía”

TT (Guitarrista, 22 años. China)

“Yo cuando llegué a Madrid me puse a trabajar en el [tablao]. Yo venía de la universidad con todo: mi peineta, mi vestido con palabra de honor, mi pelo moreno recogido con un moño así bien apretado para atrás, como el de la típica flamenca que me habían enseñado... era joven y estaba delgada, discretita, vamos... y, bueno, mi técnica de baile, claro. Yo había tenido muy buenas maestras en los Estados Unidos pero los primeros días que estuve bailando mira... lo pasé fatal. Claro, mis compañeras eran unas gitanas con unas tetas así [gesticula], que se les salían para afuera del escote, rubias con el pelo suelto, giraban y toda la melena delante de la cara: ¡el día y la noche! (...) Yo ahora tengo una academia de danza en la zona de [...], hace mucho que dejé el flamenco”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

Frente a los heterodoxos, los sujetos canónicos reciben una constante afirmación positiva de sus prácticas que potencian su canonización con el paso del tiempo. Así pues, lo habitual es que los

heterodoxos sean cada vez más heterodoxizados y los canónicos ocupen cada vez posiciones de mayor privilegio. Aunque hay ambientes de carácter mixto donde estos sujetos conviven, como pueden ser las clases de flamenco, o algunos locales de copas, los grupos de flamencos en Madrid suelen organizarse con fuertes barreras entre canónicos y heterodoxos. Es extraño que ambos sujetos compartan algo más que el espacio del mismo local a la hora de tomar algo, o la presencia en común ante algún arranque a cantar, pero hacer algo a la vez no significa hacerlo juntos.

### 7.2.2 NUEVOS Y ANTIGUOS FLAMENCOS

Bajo la categoría de “nuevos flamencos” agrupamos procesos de construcción identitaria mediados por adscripciones desde posiciones construidas con propuestas escenográficas o interpretativas representadas como “cambiantes”, “arriesgadas”, “rompedoras”, “modernas” o “vanguardistas” y que, de formas diversas, son empleadas para disentir de las imágenes canonizadas promovidas por las instituciones pertinentes que las organizan en base a la edad como elemento objetivado. Así pues, se producirán agrupaciones de “jóvenes valores flamencos” que coinciden en un rango de edad al margen de los cánones de su interpretación, frente a agrupaciones de flamencos con propuestas que, frente a la identificación de ciertos discursos con cierto momento vital, no están para ellos relacionadas con la edad por no ser un elemento que empleen para constituirse identitariamente y que, por ello, generarán acuerdos y desacuerdos. El hecho de que la posición de “joven flamenco” esté relacionada con la edad del sujeto no responde por ello a un único perfil relacionado con las prácticas flamencas y así, en torno a la identificación con este grupo, se construyen dos discursos mayoritarios. Uno relacionado con la interpretación que se articula mediante la identificación compartida con el uso de ciertos elementos técnicos considerados “nuevos” en una representación de habitualmente inapropiados por el discurso mayoritario canónico en el que, calificativos como “frescura”, “atrevimiento”, “vanguardismo” o “inexperiencia”, serán empleadas de formas distintas, tanto a favor como en contra, para incluir o excluir a los flamencos implicados; el otro tiene características muy diferentes, pues se construye de la mano de la casi mimética reproducción de elementos del “pasado” o “de antes”, no sólo en términos signícos, sino en la identificación y puesta en práctica de forma excluyente de prácticas y representaciones que potenciarán una pureza en la ejecución construida mediante la destilación de los relatos tradicionalizantes. Es habitual que estas posiciones identitarias sean excluidas por los nuevos al interpretarlas como una copia replicada en la que obviarán la mediación del sujeto para constituirse identitariamente resignificando esas formas. Para entenderla en su complejidad y analizar la inmediata exclusión, incorporamos la retraditionalización identitaria contemplando que una interpretación siempre es una reinterpretación construida en base a líneas continuistas de objetivados elementos apropiados por los canónicos como el “respeto”, “jondura” o todo aquello que suene a un discurso mayoritario de “tradición”, pero que entrará en una suerte de contradicción con los usos que los nuevos les dan. Además de la disputa en torno a estos mismos elementos, es habitual el empleo de otros elementos que se objetivan como instrumento diferenciador en los procesos de construcción identitaria de lo que agrupamos aquí como nuevos flamencos, y que serán los que muchos se apropian para constituirse como “nuevos flamenco” y distinguirse de los “antiguos”: la pertenencia a nuevos movimientos sociales y la participación y reivindicación de posiciones políticas de jóvenes partidos;



pertenecer a religiones consideradas “nuevas” como el budismo, así como el descubrimiento de otras formas de profesar religiones reivindicadas como distintas pero que son representadas como familiares para sectores flamencos de Madrid, como la musulmana; la visibilización de distintas orientaciones sexuales como práctica de acción política; aspectos físicos y vestimentas distintas; diversas relaciones con la comida; la reivindicación de *otros* cuidados corporales, etc. Además de todas estas, si hay una dimensión por excelencia que los flamencos gestionan al agruparse y defender las posiciones de “nuevos flamencos”, es el tratamiento de las técnicas artísticas de la práctica interpretativa, evaluada tanto por y para los intérpretes, como por y para los comunes. Estos nuevos flamencos se presentan y son representados como imágenes que no concuerdan con lo que se espera de un flamenco patrimonializado por salirse de lo representado como “nuevo flamenco”. Por esta aparente desubicación, no gusta en general a determinados públicos y participantes lo que hacen, y cómo son los que lo hacen; aquellos públicos entrenados en las imágenes más patrimonializadas acerca de lo flamenco saben lo que quieren ver, y “los nuevos” van en “lo nuevo”:

“El primer año fue en el 2011, y después en el 2012. Dentro del festival hay diferentes ciclos, y hay uno que se llama “los novísimos”: esa fue la primera vez donde presenté yo mi coreografía. El siguiente año me presenté en el teatro [teatro] con la producción de [intérprete] que se llamaba el [obra dramático-coreográfica].”

LK (Bailaora, 32 años. México)

Para que el orden de la ortodoxia se conserve y reproduzca, se levantan barreras que evitan acciones nuevas representadas como desestabilizadoras por no pertenecer al lugar que deben; no los reconocen como apropiadamente flamencos, y no siempre son discursos articulados que explícitamente se empleen para incluir o excluir, sino que la acción disciplinaria que cuida y organiza estos elementos se ejerce más sutilmente. Los facilitadores de la práctica performativa en el ámbito informal y los productores de eventos en el ámbito profesional despliegan toda una lista de razones que se traducen en mecanismos de exclusión para los “nuevos flamencos”. La más inmediata, es la no contratación:

“-Sí, LK baila muy bien... bueno, aunque te diré que no a todo el mundo le gusta.  
-Pues la gente habla muy bien de ella...  
-Sí, bueno, depende... nosotros ya no la contratamos más porque... cómo te diría... no es lo que la gente quiere ver. Fue una apuesta que no resultó. Hace cosas con las manos y... no sé... pisa... no sé... baila demasiado contemporáneo para este circuito. La gente viene buscando otra cosa.”

LA (contratista de espectáculos, 44 años. Madrid)

“Y yo, que supuestamente es un honor para [tablao] que esté tocando allí porque he tocado con Remedios Amaya, porque soy un músico joven [relata a una tercera persona una situación que vivió con el dueño], cuando pido una semana de trabajo me dicen que no, que es difícil, que el momento es complicado...”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

VD y LK se identifican tanto como “jóvenes flamencos” como “nuevos flamencos”. Por poner en práctica interpretaciones representadas por otros como no adecuadas, no acaban de encajar en lo que se espera de un flamenco por parte de aquellos que ellos mismos llaman “antiguos flamencos”. Precisamente, se reivindican como nuevos apartándose de ciertas formas de ser que etiquetan como propias de “antiguos flamencos”, y que rechazan por considerarlas “de otra época”, al constituirse en

lo representado como la-negación-a-incluir, o la-negación-a-cambiar como formas constitutivas de ser. Comparten sin embargo que la edad como elemento objetivado les ubica en espacios donde no son reconocidos por su flamenco y, con posiciones identitarias sostenidas como inconformistas, y propuestas representadas como más innovadoras en sus interpretaciones, van creando espacios antes no contemplados que con posterioridad son ocupados por otros. Para responder a sus vidas contemporáneas, en sus relatos biográficos articulan una particular puesta en práctica de técnicas que responden “a estos tiempos”, y escogen esto como elemento identificativo construyéndose en la crítica a aquello que descartan y representan como antiguo.

El debate sobre las propuestas artísticas alrededor de lo que se considera nuevo, transgresor o apropiado no es en absoluto algo propio del campo de lo flamenco y, ni mucho menos, pertenece sólo a estos tiempos. Los mundos artísticos siempre han potenciado este tipo de transformaciones, y los intérpretes han sido los protagonistas de los nuevos cambios al ir siempre más allá de lo que había instituido para formalizarlo posteriormente de formas distintas (Sanmartín, 1993; 1999; 2005; 2011). Las inercias sociales personificadas en los viejos flamencos son representadas como muy viscosas por los nuevos flamencos, que emplean estas posiciones para identificarse y constituirse con determinadas prácticas frente a lo que representan como círculos de Madrid particularmente conservadores a la hora de participar. En el plano profesional, cuidar el repertorio innovando, o combinándolo con propuestas que incorporan músicas habitualmente menos visitadas es una de estas propuestas. Los flamencos tratan estos temas de forma muy pragmática a la hora de definir su posición, y ubican las interpretaciones en el contexto del tema tratado utilizando la representación como “trabajo”, aquellas acciones puestas en cuestión.

Yo soy flamenco, y amo mi profesión, pero no es por el arte, Eduardo, ¡es que tengo tres hijos que alimentar!”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

El uso de lo flamenco como trabajo es empleado como un manto que oculta complejas estrategias identitarias. Una de las herramientas disciplinarias muy habituales es el “venderse”; el “no gustar” que proponía LA<sup>250</sup>; el “no cumplir” con lo esperado en cualquier punto del recorrido de la producción; el no ser “un buen compañero” de trabajo. El tiempo es también aquí habitualmente empleado para obrar la transformación de un flamenco que no fue favorablemente representado, y se despliegan discursos de inclusión en el presente que explican y justifican prácticas que en su día se consideraron fuera de lugar, incluido el hecho de participar de las instituciones en el momento en que “degradaban el flamenco”:

“En la situación del país, totalmente arrasado y sin un duro, Juanito Valderrama por ejemplo, que estalla la guerra justo cuando acaba de grabar su primer disco, pues es de los primeros que empiezan a montar espectáculos: “es que canta mierda”. “No, canta lo que la gente quiere. Es que tengo que comer; tengo que vivir...”, pues te canto lo que tú quieras. Empiezan las compañías esas famosas esas de hacer bolos, que eran compañías privadas, de esas de hacer bolos...”

GMJ (Flamencólogo, 60 años. Madrid)

---

<sup>250</sup> No es casualidad que lo comúnmente empleado para la regulación, normativización y posterior publicitación de los gustos y tendencias sea el marchamo del discurso experto de la flamencología y sus valores académicos que, desde diferentes escuelas, se asocian con las seleccionadas como prácticas flamencas, es decir, el discurso de lo flamenco patrimonializado y sus avatares.

Uno de los elementos identitarios que sógnicamente comparten los grupos flamencos de Madrid, y que pugnan por su significación es la representación de la posición de “artista”. Habitualmente ligado al de “profesional”, es una de las construcciones que más se prestan a la apropiación y reappropriación en el juego identitario, y en las que más interfieren las políticas públicas y privadas. La mayor fuente de polémica está representada por el juego de inclusiones y exclusiones de aquellos que identifican vivir profesionalmente con ocupar una serie de inestables posiciones como venderse al público o traicionarse a uno mismo, frente a los que se construyen con el orgullo de una profesión que les permite ser lo que quieren ser y expresar lo que llevan dentro, bien porque lo han heredado o porque lo han aprendido: un discurso tan frecuente como poco novedoso. Tras él, las tensiones acerca de si se es más o menos flamenco por el hecho de hacerlo, y ésta es precisamente la verdadera disputa: aventuras identitarias con legitimaciones acerca de lo que se permite poner en práctica a unos y a otros, así como su relación, respaldo o influencia en aquello en lo que se ven afectados por las políticas relacionadas con la dimensión artística, literaria y musical de lo flamenco. Mediante la profesionalización, lo flamenco queda falseado para un sector mayoritario de los flamencos bien por las artificiosas y condicionadas prácticas que los intérpretes se ven en la obligación de hacer para otros, bien porque se desarrollan en espacios de representación encerrado en un escenario que parece impedir el sentido efectivo de la interpretación grupal. El identificarse como un intérprete que debe organizar la práctica para divertirse, para incluir, para pactar, para exagerar, calmar o arrancar un grito del público es sustituido por los detractores de la profesionalización devaluando una artístificada ejecución modélica que opera al margen de la colectividad, y que poco tiene que ver con las relaciones sociales consolidadas a través de interpretaciones corales musicales y dancísticas<sup>251</sup>. En este escaparate, el precio de la entrada se encarece y las expectativas aumentan con la visibilización del linaje, con una adecuada procedencia geográfica, un aspecto correspondiente a lo esperado y con propuestas que sean definidas y reconocibles para poder hacer un buen juicio crítico que permita exhibir, a las voces autorizadas, la constatación de sus propios criterios artísticos. El dispositivo por excelencia, el comúnmente utilizado para organizarlos, se construye con la idea de seleccionar a la gente que parece no merecerlo: la selecciona un “nosotros” que hace justicia frente a “otros” por no parecer pertenecerles, aunque paguen por ello. La propuesta de que “el verdadero flamenco está en las casas” cobra aquí más sentido que nunca, pues “mientras no se rompa la cadena de afectos que hace que la llama del flamenco siga pasando de la boca de los padres a los hijos, incendiando los corazones, el flamenco seguirá evolucionando, generando artistas” (UNESCO, 2010c). Construcciones identitarias que eligen ciertos elementos técnico-estilísticos para identificarse deben ser vigiladas, pues hay acciones que no pueden ser puestas en práctica por cualquiera. Para ello, se activan dispositivos de deslegitimación que nieguen sus acciones flamencas con discursos clasistas o propuestas basadas en el sentido común:

“¿Flamenco esos? No hombre, esos son vendedores ambulantes. A veces cantan y bailan, pero lo hacen como quieren. No hombre no, eso ni es flamenco ni es ná. Eso son cuatro gitanos bailando y cantando”

<sup>251</sup> No sólo las características del intérprete son empleadas para excluir. Frente a las acciones participativas esperadas - por necesarias para su efectiva práctica- del común canónico, están los públicos heterodoxizados por no participar como se debe y sustituir mudos a los órdenes musicales identitarios y vinculantes de lo flamenco. Es menos frecuente encontrar acciones menos excluyentes por incorporar que la no participación puede ser forzada por una posición de invitado, representado como intruso, o por otras formas de participar que no tienen por qué responder a las de los canónicos.

“Mira, yo no sé si eso era antes o qué, pero ahora ya no te puedes fiar (...) allí, en medio de la nada, sacan unas guitarras y se ponen a tocar... ¡con todo el pedo! Nosotros sacamos las nuestras y no veas la que se montó... Estábamos a miles de km de aquí y estábamos como aquí: no me podía creer que entendieran de flamenco, oye, pero impresionante, eh!...”

PC (guitarrista flamenco. 46 años. Cádiz)

Las tensiones con las representaciones acerca de la figura creadora individual del artista creador e innovador, en un campo representado en ocasiones como folklore, están presentes para ir construyendo este complejo campo artístico incluso en la declaración patrimonial (UNESCO, 2010), que hace cohabitar en un campo no delimitado ambas posiciones antagónicas; el flamenco patrimonializado construye así la flexibilidad de sus fronteras. Sin embargo, esta tensión no se resuelve agradablemente al ser posiciones reivindicadas identitariamente pues, efectivamente, proponen enfrentadas formas de ser<sup>252</sup> que implican a los demás y, para comprender lo complejo de este discurso identitario, se hace imprescindible el tener en cuenta también el juego de las posiciones de todos aquellos que hacen posible la práctica flamenca en su sentido más amplio. Son identificados como *facilitadores* todos aquellos que se presentan como relacionados con lo flamenco de formas diversas: aficionados, técnicos musicólogos, periodistas, no intérpretes, comunes, empresarios o turistas, independientemente de que sus posiciones sean más o menos reconocidas. Si algo tienen en común todas sus discursos es que no son intérpretes en el sentido estricto, y por ello no se les sitúa habitualmente en primera línea de la práctica de lo flamenco. Sin embargo, ellos sí que se identifican a menudo como elementos imprescindibles, y se organizan visibilizándose con conciencia sobre sus posiciones activas y catalizadoras adscribiéndose a este grupo que, por su heterogeneidad y aparente no agrupación, es el grupo menos manejable a nivel político al no aparecer reflejado como sujeto concreto en las políticas ni materializado en una única figura en los relatos biográficos de nuestros informantes. Y entre todos se construye lo cotidiano en el que identificarse como un “buen compañero”, “un amigo”, “un camarada”, “un paisano” representado favorablemente es algo con lo que uno quiere identificarse en sus círculos. Se construyen las amistades con anudamiento de favores entre iguales que refuerzan los círculos de reciprocidad identitaria: cada uno aporta lo que puede y cuando puede para hacerse un mejor flamenco.

“Probablemente, la desgracia que ha sido para los flamencos madrileños –no de nacimiento sino de todos los sitios–, la situación los últimos 20 ó 25 años, resulta que hoy los entramados profesionales por lo menos absorben una cantidad de artistas más o menos sobreviviendo. Hay un entramado que sostiene el entramado de alguna manera... En otros sitios no lo hay porque no se creó y la cosa no se sostiene: (...) no se sostiene sobre los elementos naturales que han tenido lugar.

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

<sup>252</sup> La pugna por la representación de las distintas posiciones no está al margen de las políticas patrimonializantes que incorpora dos grandes narrativas. Las que identifica como “arte” para referirse a la acción individual del creador identificable, del autor, y “artesanía” para referirse a lo no identificable como autoría de un sujeto individual, sino que propone que el sujeto de lo creado es un sujeto colectivo en su representación de “pueblo”. La complejidad de estas agrupaciones es mucho mayor que la propuesta, pues encontramos tanto discursos de artistas que a pesar de las políticas y su estereotipado tratamiento practican un flamenco que, o es grupal o no es, destacando la acción de los presentes, por pasiva que pueda parecer ser, hasta integrantes de esos grupos representados como colectivos y anónimos que viven con representaciones de lo creado en formas mucho más individualizadas que las que *a priori* asigna el discurso de la patrimonialización a cada uno de ellos. Ambos no hacen sino vivir lo flamenco de formas diversas, con distintas representaciones acerca de lo artístico, lo creado, la práctica, lo colectivo y lo individual.

Las redes de solidaridad de los facilitadores tejen mallas sobre las que reposar vitalmente de forma cómoda. Lo que para uno son simplemente redes de contactos laborales “que hacen la vida más fácil”, son para otros el paso del merecido testigo que permitirá que “no se rompa la cadena de afectos que hace que la llama del flamenco siga pasando de la boca de los padres a los hijos” (UNESCO, 2010c).

La posición de nuevo flamenco no sólo es empleada por los que innovan sobre los repertorios y se relacionan de formas distintas con lo flamenco, sino que se definen o son definidos como intérpretes que innovan los comportamientos reglados de la participación. Recordamos que las interpretaciones se construían con ciertos esquemas de regulación que son comúnmente puestos en práctica por la mayoría de los flamencos, nuevos y antiguos, en la enorme mayoría de los espacios de Madrid, donde son incorporados de formas distintas. Precisamente por ello son empleados para continuar o romper determinadas tradiciones de relacionarse con la interpretación y agruparse como unos frente a otros: la alteración del orden lógico secuencial de líneas melódicas o armónicas que hace a un tema ser clasificado como lo que es, cambiar el orden de falsetas o cierres en el baile, no respetar las normas que hace que tocar para baile o cante sea una magnífica interpretación técnica, etc. Si bien “hay que conocerlas”, de la misma forma que uno participa en esas prácticas tal y como se le han transmitido, puede variarlas deliberadamente:

“Aunque realmente Jorge Pardo tampoco ha hecho tanto tocando para baile porque siempre se ha llevado a gente que baile sus temas, pero no ha tocado para baile. Cuando toca para baile, el bailaor baila lo que él toca, pero cuando se toca para baile el bailaor hace sus cosas y la escobilla, la falseta, la subida, y hay que conocerlas...”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

Si bien LK proponía renovar las letras para actualizar los temas tratados, otros proponen yendo un poco más allá de lo que el discurso canónico mayoritario parece admitir: actualizar incluso las músicas. Recordemos que las melodías están regladas en las interpretaciones colectivas acorde a ciertos esquemas armónicos, y es por esto que se representa compositivamente incorporar nuevas músicas:

“Lo que suelen hacer los cantaores es cantar con una misma melodía y le van poniendo letras: uno de un pueblo coge la melodía y le pone una letra de allí (...) las melodías que hay inventadas son buenísimas (...) ¿Por qué no voy a hacerlas yo? Hace 40 años que un cantaor no compone nada y a mí me gusta hablar de lo que está pasando: los niños jugando con el ordenador, la crisis... para bien y para mal, no? Escuchar a gente de 20 años diciendo que se me ha muerto mi madre, o qué fatigas tengo y vas con las zapatillas nike de 200 € se nota cuándo no es de verdad, no? Cántame algo que sea de verdad, no? Sí que lo echo en falta en el flamenco “

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Dependerá de los esquemas y ritmos empleados para hacerlos el hecho de la innovación pero, por supuesto, también de la posición ocupada por aquel que lo haga, repartiéndose los papeles de nuevos y viejos flamencos para identificar dichos movimientos. La biografía del flamenco es un elemento determinante a la hora de construir las barreras de lo que se representa como los límites de lo apropiado pues, además de lo incorporados en espacios formales o informales, es empleado también lo aprendido en otras disciplinas artísticas. Habitualmente, se construyen de la mano de

hechos estilísticos diversos que, por comparación con otras prácticas, se distinguen de lo apropiadamente representado como flamenco porque se permiten cosas que en otros espacios no se permiten.

“Hoy en día hay mucha gente así: Joaquín Cortés, Antonio Canales, Javier Barón, Joaquín Ruíz... toda una generación. Joaquín y Antonio estudiaron en el BNE, y Cortés siendo gitano. Joaquín sí, su tío Cristobal Reyes, la generación de Manolete, del Huito y esa gente... Creo que son de Córdoba. Se criaron con el flamenco pero estudiaron con el BNE: técnica clásica, bailar en grupo... Cambia totalmente el concepto de flamenco.”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

“A mí lo que me atrapó en el flamenco es poder hacer música con el cuerpo; siempre me ha gustado la percusión. Además, yo hacía ballet clásico, y moderno, pero me aburría... Lo que más me llenaba era el flamenco con su complejidad. Cuanto más me acercaba más me daba cuenta.”

BV (Bailaora, 33 años. Madrid)

Las barreras que levantan los flamencos para identificarse como nuevos o viejos están por tanto construidas con estas representaciones acerca de su relación con la interpretación, y se materializan en las seleccionadas tecnologías que emplean para conseguirlo. Muchos de los intérpretes representados como nuevos flamencos en diversas épocas han seguido similares caminos con más o menos impacto. Ampliando las filas de las referencias interpretativas y del bagaje de lo flamenco desde estas asumidas posiciones, muchos flamencos han trabajado otras músicas representadas como no-flamencas. Por citar algunas referencias típicas, en el hip hop, el polémico rapero Haze, con tantos defensores como detractores; en el rap La Excepción; en el flamenco-pop, El Barrio; en el flamenco-rock Lagartija Nick -protagonistas del ahora reconocidísimo Omega-; etc. De la misma forma que Camarón con la Leyenda del Tiempo y Paco de Lucía con Fuente y Caudal fueron considerados como “el nuevo flamenco” con posterioridad a la producción de dichas obras por emplear técnicas músico-dancísticas no consideradas flamencas hasta entonces, las posiciones de nuevos flamencos juegan un papel fundamental en las construcciones identitarias para ubicarse frente a los viejos técnicamente. Sin embargo, lo que hace que muchos se identifiquen, o sean identificados como “nuevos flamencos” no es tanto la polémica creada por el uso de una propuesta técnico-artística concreta, sino que su puesta en práctica manifiesta los distintos intereses para los que se performativiza; en numerosas ocasiones, nunca contemplados hasta ese momento. En la caricaturización que de ellos hacen los discursos patrimonialistas, su vinculación con el cambio y con el movimiento, los identifica con aquellos ciudadanos que han hecho progresar el país, cuando todos estos análisis se realizan al margen de sus ideologías políticas. Sin embargo, este isomorfismo identitario dista mucho de la realidad. Las ideologías conservadoras o progresistas y el respaldo a las políticas de los partidos que las defienden, no están absolutamente identificadas con las posiciones de nuevos o antiguos flamencos. No es en absoluto extraño descubrir que uno de los intérpretes más tradicionalizantes de la bulería es un reconocido sindicalista que se define como “un rojo más”, y que uno de los bailaores representado como más innovador y controvertido es un reconocido votante del Partido Popular. Sin embargo, es incómodo para el discurso oficial y sus estereotipaciones la existencia de este tipo de aristas en los sujetos que define y presenta como planos y coherentes en base a sus propias lógicas, que no son generalmente compartidas.

“En la última etapa del tardofranquismo, en la universidad incipientemente rebelde también el flamenco se va metiendo en esos círculos: el señor Menese, el difunto Morente, y jóvenes alrededor de ellos en los 60 ó 70, cuando uno salía de su tierra y podía volver a oler un compás de lo que era el territorio vocal... Allí se junta gente de todo tipo que llevan cosas, siempre que les permita su condición tal...”

JJS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Aunque no sean necesarias actualizaciones identitarias para hacer frente a los nuevos tiempos, la construcción de los “nuevos flamencos” se elabora también con la identificación entre grupos que comparten problemas contemporáneos y que atienden a vidas que antes no existían. Los años de crisis han golpeado duramente en el sector laboral, y los nuevos órdenes profesionales son empleados para construirse como problemas de una generación, pero también como un espacio de posibilidades. La visibilización de algunos flamencos y su incorporación a grupos de identificación que van más allá de lo estrictamente musical afecta a un importante número de dimensiones sociales que les han permitido tener experiencias nuevas y muchos han aprovechado para rediseñarse como personas, frente a otros que no han querido, o no lo han conseguido.

En el caso de los profesionales de la interpretación, ciertas posiciones identitarias están construidas con los problemas a los que se enfrentan aquellos que empiezan o intentan hacerse hueco en un sector en crisis: las carreras en conservatorios, convalidaciones de títulos, el paro específico de un sector que depende del turismo:

“Tengo todos los estudios que se pueden tener, tengo el máster y tengo todo pero no salen plazas; no salen oposiciones. Mandas CV a academias y todo pero no sale nada, así que ahí vienen mis alumnas y les doy clase por una miseria. Al final te quemas un poco de eso también. Cuando yo las he cobrado en Japón por 150€ y aquí las estoy dando por 15€ la hora. Muchos estamos jodidos”

BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

“Yo entré al ballet y hará unos 4 ó 5 años se consiguió que nos dieran la misma titulación que tiene la escuela de canto, por ejemplo, una licenciatura; bueno, ahora un grado, porque claro, para presentarse al conservatorio a una oposición para ser profesor de danza, pues tenía más posibilidades una profesora de música que la gente como yo con mi titulación y mi experiencia laboral”

NBJ (Bailarín, 42 años. Madrid)

Pero no sólo hay problemas, pues lo contemporáneo es representado también como un océano de oportunidades para otros que se construyen frente a aquellos que no han sabido rediseñarse, y lo han logrado mediante la puesta en práctica de nuevos capitales sociales: el uso de nuevas tecnologías y nuevas formas de trabajar, nuevos contactos que han conseguido tras visitar nuevos espacios, internacionalización gracias a la formación en idiomas, acciones de emprendimiento empresarial, etc:

“Nunca se sabe... Bendita crisis para muchas cosas. Le propuse a [flamenco] dar clases de flamenco en la radio. Le encantó la idea. Me ha ofrecido que a ver si grabamos los vídeos pero para [medio de comunicación]... Ahora estoy con la edición de vídeo, el Premier y eso, por eso llevo casi dos meses sin tocar. Sigo con las clases, pero claro, aquí como no se escribe nada, lo hacemos de otra forma... Otros no hacen otra cosa que tocar”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“Soy abierta a diferentes cosas, y puedo hablar inglés y puedo hablar con gente en que no hable español, y otros no pueden... Otra cosa que he visto es que con la ayuda de todo el mundo cibernético he tenido la posibilidad de llegar a lugares y contactar con gente que ha sido muy inmediato y beneficioso (...) Aquí en Madrid, desde que hay crisis me ha ido mejor. Las grandes compañías han dejado de tener trabajo porque han obligado a que se trabaje por autogestión, y las cosas han cambiado, claro. Hay mucha gente

que empieza a hacer el trato directo con el artista. Yo también siempre he trabajado sola, sin intermediarios.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

Efectivamente, el cómo ubicarse en una sociedad donde el mercado se ha internacionalizado, tanto para la oferta como para la demanda, haciéndose más exigente que en otra época, es algo que narran afectados los recién llegados. Si bien algún reconocido guitarrista flamenco español era conocido en el relato oficial por no tocar en público para que nadie “robare” sus falsetas, la forma de aprehender hoy en día va mucho más allá que del contacto personal de los círculos inmediatos, transformando los procesos de inspiración individual. Es en concreto el uso de las redes digitales lo que permite la circulación de información a una velocidad antes nunca conocida y lo que se ha convertido en una generalizada práctica para incorporar nuevas prácticas de gente de cualquier sitio del mundo, con las consecuentes cada vez más diversas subjetivaciones acerca de nuevas tecnologías de la interpretación:

“Ahora es mucho más fácil aprender, hombre. Un tutorial de *youtube*, un seminario de no sé quién en no sé dónde, incluso hay algunos ya que te explican los trucos. Esos trucos que hacen que te suene bien, ¿no? Es que a veces ya es hasta el mismo músico el que te lo explica (...) Y otras músicas, claro. Imagínate, de otras músicas no te digo nada”

FR (guitarrista, 28 años, Sevilla)

“Yo a ese lo conocí por el Facebook. No recuerdo bien cuando. Un día me lo encontré porque estaba ahí investigando, o fue una recomendación que me hizo o algo así, y flipé. Somos amigos, amigos del Facebook, ¿no? no lo conozco personalmente, pero flipo con lo que hace. El tipo se graba los vídeos ahí, en el campo, en la playa... La música en todos sitios y él baila en todos los sitios. Yo ahora también”

VRN (Bailaora, 37 años. Madrid)

El progreso representado por la especialización, la formación, la internacionalización, la competencia laboral, y la presencia de “niñas de papá” parecen venir a quitarse de encima a los habitantes de “un mundo más pequeño”, con otros valores, “otra técnica, otra estética”. Estos discursos refuerzan posiciones un tanto vetustas, que creen que cualquier tiempo pasado fue mejor, y que hoy todo es peor que en lo representado como una *época dorada*, cualquiera que sea a la que se refieran:

“Cuando mi hermana llegó a Madrid hace 15 años, la gente que en Madrid trabajaba en los tablaos era la gente que empezaba y la gente que se retiraba (...) Qué pasa, que entra la crisis y la gente que trabajaba en el extranjero ya no viaja, entonces el nivel de los tablaos sube muchísimo: ahora ves a [intérprete1], [intérprete2]... Es cierto que cobran una pasta por entrar pero es probable que ahora en los tablaos veas a gente muy buena. Total, que ahora los jóvenes no tienen sitio donde empezar; no hay sitio donde bailar”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

“El punto álgido de los tablaos de Madrid, en los años 70, cuando mi marido trabajó en el [tablao] eran 9 bailaoras, 4 guitarristas, 4 cantaos y cuando fui yo eran 2 guitarristas, 2 cantaos y 4 ó 5 bailaoras: yo entré en el 86 al 87, cuando estuve dos semanas, y cuando volví era el 89 y ya iba en declive. La economía española, el gusto que va cambiando... Había turistas extranjeros, pero cuando mi marido trabajaba había también mucho turista español: mucho autobús de españoles, y eso ya no pasa”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

“Aquí hay otra cosa: a mí el flamenco me interesa desde niño, pero hay un momento en la etapa franquista en la que el flamenco ni de broma: era para señoritos o turistas, pero no para turistas de la costa, sino para otro tipo de turistas. Para esos señoritos, muy denostados en la historia del flamenco,



hay que reconocer que ahí hubo mucho mecenazas. No sólo eran troneras y golfos que se iban con las putas y los flamencos, que también pasaba...”

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Los discursos de MC y SJJ son muy habituales en ambos grupos, y muchos flamencos comparten sus posiciones cuando se identifica con que antes parecía más fácil el “vivir de esto” por ser “un mundo más pequeño”. Recordemos que muchos representan como problemática la experiencia de haber tenido que emigrar para poder trabajar como intérprete de flamenco, pues las condiciones laborales en las que lo hacían eran “lamentables”. Parecen olvidar sin embargo el discurso de otros “antiguos flamencos” que les recuerdan la pobreza, los horrores de la guerra, el clasismo, el racismo, las malas comunicaciones, el irse y no saber cuándo volver...

“Claro, si yo soy artista y voy a Valencia, ahora voy a no sé dónde, llega un momento que tengo todo cubierto. Y dice uno, vamos a Cuba, a probar, que hace nada era España... Era más fácil antes irse a Cuba que a mi pueblo. El puerto de Cádiz era importantísimo, y de Sevilla. La Habana estaba más cerca de Cádiz que Cádiz de Madrid. Ir allí era muy normal... Todos los artistas y sobre con los toreros. Muchos de las cuadrillas eran cantaores o bailaores... Cuando dicen el tango es cubano; y la petenera de México. Primero, no seas bruto: ese México era español. Después, tú estabas en tu país...”

GMJ (Flamencólogo, 60 años. Madrid)

GMJ se indigna cuando muchos parecen olvidarlo, e intenta contextualizar una serie de afirmaciones que son lugares comunes entre lo que él representa como “nuevos flamencos”. Recordemos aquí las propuestas de RR acerca de los cantes de ida y vuelta, sus representaciones acerca del ultramar, las colonias españolas, los cientos de asociaciones hermanadas entre Cuba, Argentina, México, Venezuela y España, a través de los folclores y la inmigración, y los versos de Carlos Cano que cantaban que “La Habana es Cádiz con más negritos, Cádiz la Habana con más salero”.

La soledad del profesional que llega a una gran ciudad, la historia del inmigrante que se enfrenta solo a su propio futuro sin el apoyo que las redes de parentesco parecían sostener, la masificación del sector o la multiplicidad de etapas por las que pasar antes de poder hacer su flamenco, son empleadas para narrarse frente a generaciones anteriores. Estas posiciones son compartidas e intercambiadas en tanto que en algún momento de sus vidas parecieron ocuparlas. Si bien el tiempo pasa, y las cosas cambian, ciertos elementos siguen siendo comunes a la hora de presentarse, definirse o ubicarse en ciertas etapas de la vida. Si bien los “nuevos flamencos” se construyen en base a una serie de elementos que presentan como propios y definen como contemporáneos, otros banalizan la problemática al representarlo como un inexorable cambio de valores debido a los tiempos. Prefieren construirse con elementos que los primeros representan como de otra época pero que, por diversos motivos, estos últimos se identifican más con ellos y les resultan idóneos para narrar sus vidas. Los recursos de “los mayores” se incorporan en relevos generacionales no siempre puntuales ni localizados en un momento a modo de alternativa, sino que se van adquiriendo de formas biográficamente diversas; además, no son puestos en práctica exclusivamente por mayores o por jóvenes, sino que son opciones vitales personales con las que los flamencos juegan. Es habitual que los discursos de valores asociados al flamenco desde estas posiciones estén relacionadas con “la dignidad”, “la honradez”, “el compañerismo”... Distintos son los valores asociados y diversas su representaciones, pero siempre se destacan en un discurso moralista en el que vivir flamencamente es una posición ética como otro cualquiera. La anécdota de Salvador de Madariaga en el prólogo de “España”, acerca del cacique que compraba votos a los jornaleros hasta que se topa con el que le

espeta en la cara los dos duros que daba a cada uno de ellos, pone palabras a una sentencia repetida aún por algunos, y coreada por todos: “en mi hambre mando yo”. “El orgullo de mandar sobre uno mismo”, de “ser dueño de sus interpretaciones”, de “no venderse al mejor postor”, “de apreciar lo que uno sabe y de lo que es dueño”, “el saber estar”, es un discurso en pugna que se apropian “nuevos” y “antiguos”:

“-[JSS] El poder de la jerarquía siempre está del lado del que canta y tiene talento: el valor del viejo, el valor del débil... El flamenco devuelve el valor a la jerarquía.

-[JF] Qué razón tienes... Por ejemplo, un borracho es un borracho y nada más, ¿no? Ahí fuera, digo. En el flamenco eso es un *handicap*, un problema para nosotros, pero si es un artista sigue siendo un artista y todo el mundo que entra aquí le trata como Don Fulano... Aunque aquí entre Miguel Poveda que no canta bien, entra y le dice, hola Don Fulano, y le respeta. Cuando llega el programador o llega el cantaor, no es lo mismo. Aunque yo no tenga poder, porque el poder lo tiene él, yo soy el flamenco. Yo soy el artista; yo tengo el poder. Si él no me programa yo no trabajo, pero el más fuerte soy yo.

-[JSS] Tener eso siempre muy claro, la jerarquía de las cosas, es una cosa muy distinta al calor social. En el flamenco hay muchas jerarquías, es un mundo muy jerarquizado, pero con otros valores distintos al de la sociedad. Fuera de los focos verás a una estrella flamenca cómo le muestra su respeto a alguien que a lo mejor no conoce nadie, pero que dentro del mundo flamenco es reconocido.”

JJS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

JF (Profesor de cante, 49 años. Oviedo)

“Para un cantaor claro... uno es lo que canta. Hay gente que ha hecho más daño que otra cosa. Es que en la época del franquismo... buf, ya sabes. Así nos luce el pelo. Y claro, todos estos eran franquistas y cantaban lo que querían protegidos, y hacían lo que les pedían y bueno, pues visto así serían unos vendidos, ¿no? Toda esa época pasada está llena de claroscuros, pero tenemos que vivir con ellos”

Bailaora (BVR, 33 años. Madrid)

Las épocas son representadas con figuras de “antiguos flamencos” tan distintas que no parece extraño el hecho de que unos se identifiquen con ellas y otros no lo hagan, pues lo seleccionando para la construcción de los personajes es absolutamente arbitraria. JSS apunta un elemento clave: el flamenco tienen muchas jerarquías. Los flamencos que se construyen de la forma de la que JSS propone, manejan unos códigos que levantan barreras invisibles para los que no los comparten; códigos con los que se identifican e identifican a los demás. El potenciar estas prácticas de rechazar determinadas propuestas y vivir por ello en posiciones de relativa exclusión -laboral-, no es un problema para el que no acepta dichas atribuciones. Lejos de aceptar la exclusión, desarrollan desde esas posiciones discursos honorables con los que hacer frente a las adversidades y comprender y transformar el mundo desde otros prismas. El grupo continúa:

“-[JSS] Eso es, eso tiene un valor. No lo que tienes, sino lo que eres... No es el tener o el poder, sino que es el ser, o inclusive el estar. Cómo estás... la postura, el sitio, la dignidad, la herencia... Rafael Romero, estoy pensando. Unas zapatillas que si las ves... Unos puños roídos, pero una dignidad... que ríete tú de un rey, con esa majestuosidad. Es una imagen perfecta de lo que significa la dignidad flamenca. Con esos hombros para atrás, todo lo que ahora se dice del método Alexander y eso él ya lo tenía.”

JJS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Esta forma de “saber estar” representado a través del valor de la dignidad es puesto en práctica en todos los tiempos y en todos los espacios por los flamencos modélicos: “la postura, el sitio, la

dignidad, la herencia”... toda colección de elementos que remata con “la herencia”<sup>253</sup>. Se construyen estas posiciones con las de los comportamientos apropiados en cada interpretación de toque, baile y cante, lo que a su vez incorpora en el discurso esta división claramente, empleada para identificarse como canónico. Recordamos las posiciones de SA, MRP y RA acerca del papel de comunes de sus compañeros:

“-[yo] Recuerdo ayer cuando empezasteis la parte que tocasteis a dúo y él empezó a solear que tú le decías “ole ahí” y a mí no me parecía para tanto

- No te entiendo.... ¿Justo al principio?

-Sí, se lo dijiste un par de veces... ¿sois muy colegas? Es que no me pareció que estuviera dándolo todo, la verdad...

-Claro, hombre... lo que pasa es que empezó un poco frío y se lo dije para animarle un poco”

SA (guitarrista flamenco, 33 años. Madrid)

“Por ejemplo, yo el otro día... Si dejo de tocar, no pasa nada, porque llevo un pedazo de cantaor que no pasa nada. Pero si llevo otro tengo que estar siempre tocando, ahí, ayudándole.”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“Con [intérprete] daba gusto cantar... Ese sí que era un guitarrista bueno. Siempre pendiente, siempre tenía preparada una falseta por si te venías abajo. Si fallabas, él entraba como un demonio para cubrirte. Sabías que, si la voz se te quebraba, él tenía un “ole” preparado para echarte p’arriba. Ahora los guitarristas están a otra cosa, venga a dar notas, venga a dar notas...”

RA (Anticuario, 81 años. Cádiz)

Y los grandes, los verdaderamente grandes, son los que hacen lo imposible por respetarlas y defenderlas. El hacer pasando por “el otro” construye posiciones representadas por la mayoría como de extrema dignidad, y es un orgullo el poder compartir con ellos aquello que depare el momento. Es muy habitual para ubicarlos en esas posiciones el relatar los momentos en los que estas gestas han tenido lugar; independientemente de la técnica de interpretación, de la belleza de las melodías, de los dibujos de las falsetas, en esos momentos estaban pendientes de que la acción performativa de lo flamenco tuviera lugar con premisas de solidaridad con los compañeros de interpretación. Los verdaderos artistas “se hacen ahí”:

“Otro es el maestro [intérprete]: [nacionalidad extranjera] y Flamenco. Sordo y manco... ¡ahora ciego! Es el marido de MC. Ese sí que ha estado en el mundo éste desde que empezó, con [intérprete] y gente así (...) La supervivencia... En la última gala que tocó ganó 70€. No le quitaba los ojos a los pies de la bailaora porque no oía nada... pero hizo su cuadro.”

JJS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

“Es una pena... Los artistas que se están muriendo ahora aprendieron en esos tablaos. Cuando mi marido empezó a principios de los años 70 en el [tablao] estaban Manolete, la Tañi, fue la época cuando vino Camarón, La Perla de Cádiz... Todos muy buenos artistas y que se fueron haciendo ahí. Era un mundo más pequeño, eso es cierto... Ahora que lo pienso ha habido un cambio de clase social, que coincide con los 80. Justo en los años en los que yo estaba trabajando empezaron a entrar muchas chicas de conservatorio que eran niñas de papá... habría que mirar lo de los conservatorios de danza... porque la gente que estaba en los tablaos era porque no sabía hacer otra cosa... ¡era su salida!, frente a las niñas

---

<sup>253</sup> Ya se ha tratado que las referencias a saber heredar es un elemento muy habitual en la construcción del flamenco, y el cómo gestionar las prácticas representadas como exógenas en tanto que llegan por vía de *otro*, es también aquí un elemento en disputa. En este tipo de posiciones se destaca el “buen hacer” como el respeto a los códigos canónicos, que están íntimamente asociados en la interpretación tanto en el ejecutante como en los comunes que sostienen la práctica.

que podían cualquier cosa y hacían eso: tenían otra técnica, otra estética, otro concepto del trabajo... Yo creo que eso pasó al final de los 80 y principios de los 90.”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

Son aquí compartidas una serie identificaciones muy relacionadas con lo que MC detecta como un cambio representado como “de clase social”<sup>254</sup>: el trabajar como intérprete en determinados espacios estaba asociado a “la gente que no sabía hacer otra cosa”, y es para ella todo un síntoma de los tiempos que a los flamencos les toca vivir. En esa época a la que todos hacen mención, y que parece no existir ya, se forjó algo con lo que todos van a jugar: la autenticidad.

La representación de lo auténtico como algo viejo, olvidado y, en cierta forma, en desuso es el discurso mayoritariamente respaldado por las políticas de lo flamenco que buscan lo auténtico y genuino en su representación tradicionalizante. Se ha tratado su construcción en el capítulo anterior con los aires orientales, la exotización, la imaginería de un horizonte detenido en el tiempo... los ingredientes elegidos son de tal identificación con determinados grupos étnicos que asistimos a la construcción de un nuevo epónimo; bien sea andaluz, bien sea madrileño, el flamenco siempre es español. La potencia de la imagen creada sirve a nuevos y viejos flamencos para identificarse con un imaginario en pugna:

“Yo cuando llegué aquí una de las cosas que me llamaba del flamenco era que no era sólo danza, que tenía algo étnico, que ahora se llaman danzas del mundo o no sé qué, que no se podía aprender, que tenías que venir aquí, que tenías que absorberlo (...) Mi propia experiencia es accidental. A mí me interesa la danza étnica, yo soy bailarina clásica de danza India y (...) lo que a mí me atraían eran los viejos. Vine aquí a Madrid (...) El novio de [flamenca] está también en el programa de doctorado [en Sevilla] y creo que está haciendo el doctorado en esta idea de autenticidad”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

“El romanticismo, por ejemplo, en el que se valoraban tantos aires orientales... Parece que la palabra flamenco se utiliza por primera vez en Madrid, y también en Cádiz hay algo anterior<sup>255</sup>. Aquí es cuando se crea el nombre de flamenco como etiqueta comercial. Era una forma de diferenciar este género

<sup>254</sup> No observamos que “la clase social” sea un grupo de identificación colectiva que organice a los flamencos con claridad. A pesar de que es un discurso que aparece habitualmente en forma explícita, las discusiones actuales en torno a la clase media nos hace difícil agruparlos en base a esta variable de identificación. Frente a esto, contemplamos que la gente tiende a identificarse de forma clasista dentro de cada uno de los grupos que identificamos en este capítulo, y que organiza así una élite del flamenco mundial en la que hay jóvenes y viejos, parientes, heterodoxos y canónicos, y flamencos localistas y cosmopolitas; una suerte de aristocracia flamenca deslocalizada por el planeta que son las que ocupan las posiciones más legitimadas de cada uno de estos grupos. Esta propuesta tiene un carácter temporal pues, si bien las propuestas de las políticas acerca de lo flamenco tienden a la formación de dichas élites en la reproducción de su discurso. Todos estos sectores privilegiados se configuran como élites flamencas frente a la clase alta única propuesta por la patrimonialización: la encumbrada “por derecho”, y que trataremos en profundidad en el próximo capítulo.

<sup>255</sup> Aunque hay debate, efectivamente parece bastante aceptado que “el primer registro conocido de la palabra “flamenco” como artista, se refiere al cantaor de Cádiz, Lázaro Quintana, sobrino de El Planeta. Se publicó en una gaceta de 1847 (El Clamor Público, 8 de junio de 1847), según hallazgo de Alberto Rodríguez, cuyo texto literal decía: “UN CANTANTE FLAMENCO. Hace pocos días que ha llegado a esta corte donde piensa residir algún tiempo, según nos han asegurado, el célebre cantante del género, Lázaro Quintana. El nombre de este célebre ‘quirrabaor’, es generalmente apreciado entre los aficionados de Sevilla, Cádiz y el Puerto.” En *La España* del 18 de febrero de 1853 se hace referencia explícita a un concierto de “música flamenca” en los salones de Vensano de la calle Baño, hoy actual Ventura de la Vega, cerca del antiguo tablado Los Gabrieles y del actual Cardamomo y Villa Rosa. La Nación se refirió a ella al día siguiente, sin embargo, como “concierto gitanesco”. Es la primera vez que se produce la “aparición y aplicación de la palabra flamenco a unas músicas y unos artistas en concreto y a un espectáculo en sí (...) mucho antes de que se popularizase en Sevilla como primicia (aparece el 21 de abril de 1866 en un anuncio del Salón de Oriente)” (Blas Vega, 2006; 97). Pocos días después, Antonio Campos, se perfila como empresario promotor de conciertos flamencos. Y los flamencos siguieron llegando a Madrid.

porque no se distinguía... ¿Cómo se llama esto? Baile del país, canción andaluza... no. Se llama flamenco, que significa gitano; en el sentido agitanao, no porque tenga que ser gitano. En el flamenco, si tú no expresas de esa forma, no vale para nada (...) A mitad del XIX, ya existían los géneros preflamencos. Si oyes las primeras grabaciones se puede parecer más, pero si ves el baile dices... ¿Eso es flamenco? Si es que ha sido todo en el s. XX. Cuando se ha formado con la imagen que tenemos ahora.”

GMJ (Flamencólogo, 60 años. Madrid)

El que aparezcan elementos distintos, representados como nuevos aunque no lo sean, es el verdadero problema para los “antiguos flamencos”. Los “nuevos flamencos” encuentran otra suerte de identificaciones o, en un contexto de posmodernidad ni siquiera las necesitan, haciendo sentir a los “antiguos” que se pierde todo un mundo que nunca volverá a tener lugar por el camino de los “nuevos flamencos”. La producción de las nuevas posiciones pasa por apartarse de estas mitologías para identificarse con otras. El tejido es punto por punto seleccionado, deconstruido y anudado de nuevo con lógicas no compartidas. El elemento físico-estético es uno de esos elementos en disputa pues, lo adecuado o lo permitido pasa también por el aspecto físico, tanto del vestir como de los rasgos fenotípicos. Los observadores menos cosmopolitas ubicarán en posiciones de “nuevos” a aquellos flamencos que no coincidan con la apariencia física esperada por su demanda como la mención que hacía NBJ a “la japonesa murciana (...) con rasgas así orientales, pero que habla murciano murciano”, independientemente de la biografía del sujeto, y obviando la internacionalización de la ciudadanía así como sus experiencias que pueden relacionar las estéticas del “físico que servía”:

“Una de las niñas de [tablado] ha trabajado mucho con [intérprete1], y él deja un poco a cada uno ser como sea, pero la compañía de [intérprete2]: todas altas, guapas y todas muy perfectas. Eso es un concepto de flamenco con otra estética. Esto no pega nada con lo que yo buscaba, claro... Han pasado 40 años desde donde te hablo de los tablados y la estética cambia... ella tenía un físico que servía”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

“De gira por estados unidos iba bailando [intérprete1], la [intérprete2], y la [intérprete3]. Las tres muy buenas, pero las dos últimas más parecidas, y la [intérprete1] más mayor, esa gitana de lunares, haciendo algo más sencillo. La otra haciendo unas cosas más modernas conceptuales, buenísimas, y quién se llevaba los aplausos, [intérprete1], ¿no? La gente cree que todavía el flamenco es fiesta y pandereta.”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Efectivamente, esto es representado como una de las propuestas más debatidas por los distintos flamencos pero, a la vez, es de las más aceptadas que el hecho del vestir es un elemento siempre en profunda transformación. Muchas veces son nuevas-viejas propuestas, acerca de llevar pantalones o faldas o qué tipos de faldas o vestidos: los discursos son diversos. Pero, para algunos antiguos flamencos, esto es algo mayoritariamente representado como de “niños de papá”, pues recuerdan que no es tan importante lo que se lleva, sino “el porte”, “la postura, el sitio, la dignidad...”.

Otro de los elementos que van de la mano de estos juegos y que construyen otras formas de definirse están relacionadas con la alimentación, los cuidados y las formas de relacionarse con su cuerpo. Las tratamos aquí como separadas porque las identificaciones basadas en la alimentación están basadas cada vez en principios más sólidos y excluyentes. Por simpatías con movimientos animalistas, o por distintas representaciones acerca de la salud, ciertos nuevos flamencos diseñan sus dietas en base a la relación con los alimentos de formas cada vez más diversas. En los últimos años, ha crecido particularmente el número de sujetos que eligen este tipo de elementos para identificarse,

en particular, los colectivos que se apartan del consume de carne y comparten ciertas prácticas y representaciones dentro de lo flamenco. Estas posiciones consideradas nuevas a la hora de identificarse como “flamenco-vegano”, “flamenco-vegeta” o “flamenco-sano”, hace que existan posibilidades de socialización en locales que antes no existían, o que no eran de ambiente flamenco, o que no se reivindicaban como tal, y que empiezan a añadir dietas vegetarianas a sus ofertas, o aquellos que estrictamente ofertan “vidas veganas”. Si la ejecución de estos principios no es radical, los flamencos comparten espacios en los que nuevos y antiguos aparezcan mutuamente en los mundillos. Pero, si por el contrario es un elemento de constitución fuertemente identitaria, serán empleados para apartarlos de sus espacios de ocio y desarrollo, obligando a los flamencos a relacionarse de otra forma, o con otras figuras con las que escribirán biografías distintas y separadas. Recordamos las palabras de aquella diseñadora de ropa, nueva flamenca, que decía “¡Bufl!, qué va, yo paso de ir por allí: ¡pero si eso es todo lo rancio del flamenco! Están pasados de moda. Además, yo no como carne, como que a mí el jamón...así que, ¡figúrate tú!”.

A pesar de que se identifican con estos elementos creando identidades nuevas, los perfiles objetivados como nuevos flamencos no están totalmente definidos, pues la rápida propagación de estas ideologías y mercados ha logrado que haya flamencos de cualquier parte del mundo para los que son una práctica habitual. Para romper la objetivación en base a la edad, el hecho de que sea menos frecuente encontrarlas entre los flamencos de más edad residentes en Madrid, no quiere decir por ello que todos los jóvenes vivan con ellas; y, por motivos similares, sería un error agruparlo en base a nacionalidades o procedencias regionales: uno puede encontrarse una cantaora holandesa de mediana edad que le encanta el jamón, y una joven murciana de origen japonés que no come nada que haga sombra. A pesar de esta diversidad, la presión ejercida por los discurso canónicos a través de las políticas patrimonializantes para potenciar las posiciones que se consideran adecuadas dentro del paquete identitariamente diseñado para lo flamenco, ubican a la segunda en una -cada vez más disputada- posición de exclusión con respecto a la primera.

Uno de los elementos elegidos por los nuevos flamencos para identificarse que más chocan a los antiguos flamencos son las propuestas de prácticas desde posiciones declaradas como feministas, que tratan de cambiar el orden social a través de formas diversas, y que detectan como “machistas”, “de otra época” o “relacionadas con algunos flamencos pero no con todos” las letras de algunas canciones, negándose a interpretarlas, o modificando pequeñas palabras en las letras, o incluso invirtiendo los roles de género.

“Que lo de cuidar la voz está bien, pero igual habría que preocuparse un poco de lo que estás cantando, ¿no? Que yo a veces estoy en el tablao y me cantan así alguna letra de estas machistas de no salgas a la calle o que te voy a pegar, y así es la letra. Ok con que así sea la letra, pero ¿y si no me da la gana bailarla? Porque a mí me encanta bailar, pero a mí me mueve lo que me están cantando... Hay muchas letras tradicionales que hablan del tráfico de cosas, o lo que sea, pero hay unas que son muy machistas, la verdad, sobre todo las gitanas. Yo no me identifico con eso. Si estoy trabajando lo hago, claro, pero si me toca dirigir te diré búscate otra letra. Sí que yo haría una crítica a los cantaores: sé que se tarda mucho en aprender todo lo que hay detrás, pero creo que son perfectamente capaces de cantar cosas que son actuales, como hacía el trabajo de Morente, ¿no?”

LK (Bailaora, 32 años. México)

LK propone a Enrique Morente como uno de los que en su día fueron denominados como “nuevo flamenco” y potencia uno de sus aportes como el de “actualizar” sus letras para hablar no ya de

determinados temas, sino de cómo tratarlos. Como él, lo serán todos aquellos que lo hagan, convirtiéndolos en ciertos “nuevos flamencos” por actualizar las temáticas con su lírica:

“Ahora estoy con [intérprete], un guitarrista muy joven de [ciudad andaluza], y él sabe muchísimo de todo lo tradicional, durante muchos años ha dedicado a tocarla, y su forma de tocar es galáctica... no había oído nada parecido. Junto con su mujer han hecho una investigación en un proyecto que se llama [nombre de representación] de temas sociales actuales: han hecho letras nuevas, con la idea de que en el flamenco las letras nacieron así, hablando de las cosas que les pasaban, del hambre en las minas, por ejemplo. Pues ellos están haciendo ahora lo mismo, pero actual: hablan del racismo, de las mujeres que tienen que parir en cárceles... y siempre partiendo de la mujer: hablan de la mujer siempre y de las cosas que le pasan. Y yo digo, bien, ¿no? Que lo de cuidar la voz está bien, pero igual habría que preocuparse un poco de lo que estás cantando, ¿no?”

LK (Bailaora, 32 años. México)

Se identifican también con el juego de cambiar la vestimenta que saben considerada “adecuada” para ciertas prácticas flamencas, y deciden intervenir con otro atuendo para alterar el orden establecido; con determinados comentarios o prácticas que en situaciones específicas son menos sancionadas para los papeles de los hombres que para los las mujeres, despojando de significado a las acciones representadas como de “buena educación” o yendo contra ellos cuando reivindican eructar o escupir en reuniones públicas. Por último, y agrupado dentro de esta lucha por crear nuevas posiciones, el empoderamiento basado en la visibilización de la sexualidad y del uso autónomo del cuerpo, así como de la orientación sexual, blanqueando públicamente relaciones sexuales, lazos afectivos o muestras de cariño intersexuales. Hacemos hincapié en el hecho de visibilizar, y cómo chocan los distintos valores a la hora de identificarse con ellos como nuevo o antiguo en base también a la libertad asignada a cada sujeto:

“Me llevé a tres gitanas, una es [intérprete] que tiene una escuela aquí. Había una ronda de fandangos en la que las mujeres contaban sus experiencias con los hombres y decía: “A la edad de los 14 años tú me quitaste la alegría. Tú no supiste mal hombre que yo era muy niña todavía. Así nos abusan los hombres”. Nos metieron una cosa de programación familiar y al día siguiente del estreno, bueno, pues eso no se podía decir... Las letras las traducía hablando en inglés mientras bailaba, y además había chicas latinas de 13 ó 14 años en primera fila que aplaudían cuando cantaban esa letra. Al día siguiente a las 9 de la mañana me dicen que hay una queja al teatro y esa letra la teníamos que cambiar... Me lo dicen horas antes de la representación, así que tuve que cortar la escena. Se hizo muy complicado el proyecto de llevar adelante el teatro.”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

## 7.3 GRUPOS DE TIPO ÉTNICO

### 7.3.1 ETNICIDADES DESLOCALIZADAS: GITANOS

El grupo de los gitanos es probablemente el que reciba un trato más estereotipado dentro de lo flamenco. Habitualmente empleado como un necesario elemento para las fundaciones y refundaciones del mito de lo flamenco, los esfuerzos de las políticas patrimoniales de reforzar estereotipos son tan intensas y abundantes como explícitas: “la arrebatadora personalidad del pueblo gitano” (UNESCO, 2010c) parece ser un caballo desbocado que cabalga por las venas de

algunos flamencos que, excedidos por “esta impronta primigenia” (UNESCO, 2010c), no tienen más remedio que beber del cáliz que les convertirá en aquello para lo que han nacido.

Las políticas públicas basadas en, o reforzadas por, la ingente producción documental institucional, construyen posiciones flamencas en base a elementos meritocrático-históricos que parecen por derecho merecerse la ventaja exclusiva de su producción. Son sesudos e ilustrados los debates en los que uno habitualmente se pierde acerca de si la gitaneidad es la responsable de velar por lo flamenco; y variadas son las posiciones al respecto (Steingress, 2004b). Sin embargo, el abordaje de este epígrafe no trata de reforzar el papel de *lo gitano* en *lo flamenco*, sino en cómo viven como ciudadanos y cómo se ven afectados en sus problemas cotidianos en tanto que flamencos. Para ello, podemos encontrar varias representaciones acerca de “cómo son los gitanos”. En lo relacionado con la interpretación parecen ser “arrebataadores”, y “traerlo de serie”, pues son comunes las representaciones de la biologización de los caracteres (Ménendez, 2001) que son empleados por propios y terceros para incluir y excluir grupalmente:

“Trabajar en esos espacios es jodido porque no quieren aprender nada; es muy difícil. Pero en estos talleres la cosa es más fácil. A cada uno les ponemos a hacer cosas que les gusten. A los gitanos les ponemos con el cajón flamenco y ahí se lían ellos (...) Es que estos tíos están todo el día con el flamenco y por eso no les cuesta nada. Así que, ese grupo ya lo tenemos resuelto”

MJQ (Trabajador Social, 23 años. Madrid)

El traerlo “de fábrica” es una representación tan común como compartida. Expresiones como “que lo lleva en la sangre” o “tiene el ritmo en la sangre”, “le sale solo” o “esto sale de adentro”, no hacen sino, a pesar del lenguaje figurado, reforzar este tipo de representaciones cotidianas que, a pesar de que en este caso la representación de la posición sea favorable, algunos autores interpretan como “nuevos racismos” (Chebel d’Appollonia, 1998) pues, de la misma forma que estos elementos son utilizados para incluir hoy, pueden ser empleados para excluir mañana.

Es habitualmente tratada como homóloga la condición de gitano y de flamenco, pero tal y como tratamos, hay gitanos que son flamencos y gitanos que no lo son. Las propuestas institucionales relacionadas con lo flamenco construyen sin embargo metonímicamente la relación para alimentar la exotización de lo gitano en el proceso de fetichización de lo flamenco. Esta estereotipación de lo gitano como flamenco potencia la imagen del “gitano con la camisa de lunares” al que MRP se ha referido con anterioridad y que condiciona visiblemente los procesos de constitución identitaria; y la construcción de la imagen prototípica viene de atrás y opera profundamente, pues no sólo hay que ser gitano, sino parecerlo. Recordemos la experiencia de MC cuando al bailar en el tablao la señalaban como gitana porque representaba con su aspecto la imagen prototípica mientras las gitanas vestían acorde a otros parámetros, o la experiencia de MRP en la que, tras actuar con varias intérpretes, los aplausos se los llevaba la que tenía “aspecto de gitana”.

“Tú eres un gitano que vives en Madrid y cantas en muchos sitios (...) Si hay gitanos, el [tablao] está abierto hasta la hora que sea. Si sólo hay payos, a la media hora todos fuera. La primera vez que tú me viste que éramos todos payos, empezaba uno a cantar, otro a bailar y a los 5 minutos ya nos estaban diciendo venga señores vamos terminando; esto con los gitanos no pasa. Pero bueno, eso no es el flamenco, es un tablao: eso es negocio (...) Ya ves, el negocio no está siendo favorable para los payos, pero está siendo favorable para los gitanos. Bueno, es un negocio: cada uno lo lleva como quiere.”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)



VD representa aquí un discurso muy habitual entre los intérpretes del centro de Madrid contestado por otros que, a pesar de que pudieran darse posibles beneficios en el nivel de lo concreto, el reconocimiento no parece llegar, o ser suficiente para los implicados, y empieza por distinguir payos y gitanos como uno de los grupos de identificación colectiva fundamentales en la construcción de lo flamenco. El elemento de la gitaneidad es un verdadero significante en disputa que debe responder a las diversas demandas que crean los mensajes que llegan por vías diferentes y que crean unas expectativas por parte de las políticas públicas que deben responder a las generadas por parte de sus consumidores. Así pues, se espera del intérprete gitano flamenco que esté a la altura no sólo ya de la interpretación, sino que en la espectacularización del paquete completo, debe andar y moverse como supuestamente debe. Evidentemente, este tipo de propuestas no son compartidas por muchos flamencos. Es frecuente encontrar discursos elaborados desde posiciones de malestar, que son generadas por lo que se considera una degradación y una falta de respeto “a su arte”. La “espectacularización” y la “descontextualización” o “pérdida de las tradiciones” son debates frecuentes entre los intérpretes y aficionados flamencos que se ven, en cierta forma, por esto afectados.

Los discursos de esta naturalización de la gitaneidad flamenca, de esta relación metonímica vinculante, chocan con las formas distintas de construirse como gitano flamenco. Entre los que no lo son porque no les gusta y los que lo son porque han nacido para ello, hay una zona llena de grises que representan distintos acercamientos o tomas de conciencia

“Hicieron una representación de La Casa de Bernardo Alba con unas gitanas analfabetas de una barriada de Sevilla... portuguesas, creo, o extremeñas. Lo hizo [flamenco]... ¡¡Pero estas no son gitanas flamencas!! ¡Donde se creó el flamenco, o la gente que lo hizo nada tiene que ver con esta gente! (...) [intérprete], pedazo de guitarrista, cantaor, maestro de escuela, o [intérprete]. Gitanos cultos que te pueden hablar de cualquier cosa. Es como decir que yo no soy judía porque no parezco como el ortodoxo que ves en la tele... La gente me dice, tú no pareces americana... ¿Por qué, porque no soy rubia?”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

“Me considero músico ante todo. Digo que tengo la suerte de tocar flamenco porque mi familia es gitana, y eso me mete de lleno en esta música. Lo he vivido desde chico y me introduje ahí. Tuve que estudiar clásico, que fue una de las cosas que hizo mi padre y bueno... aquí estoy”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

En su relato, MRP no da importancia a que ha estudiado una carrera de música en el Conservatorio y sí a que su familia es gitana. Los conocimientos prácticos que uno incorpora en la carrera de piano de los Conservatorio de España, no cuentan con los representados por nuestros informantes como “cantes flamencos”. Las músicas que podrían considerar más cercanas por detectar cierto aire de familia en una historia común son las obras de Albéniz, Granados u otros autores románticos españoles relacionados con la construcción canónica de lo flamenco. Hay más formas de hacerse flamenco en una familia gitana, pues se detectan diferencias entre tipos de familias:

“Pero bueno, tomé clases en Sevilla... estudié con [intérprete1], la hija de [intérprete2], conocí a [intérprete3]. Pobre chico, me da un poco de pena. Entonces era calladito, muy educadito... Pero bueno, [intérprete3] no es de Sevilla, es de Madrid. Bueno, esto es un tema muy complicado: los gitanos que eran de Sevilla de toda la vida, los que son de ahora, los gitanos andaluces, los no andaluces... Ya sabes... De eso va un poco mi DEA [-no, no sé mucho: cuéntame un poco, por favor]. De las familias gitanas

flamencas, específicamente, de la familia Peña de Lebrija. Los Peña están entre Lebrija y Utrera y son Fernando Bernández de Utrera, Pedro Bacán, Pedro Peña, Lebrijano, Miguel Funi, Bambino...”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

“Cultura gitana y cultura flamenca tampoco son exactamente lo mismo. Cultura andaluza y cultura flamenca no son exactamente lo mismo. Por supuesto cultura española y cultura flamenca no son para nada lo mismo. Yo recuerdo gitanos sobre todo castellanos. La aristocracia de lo gitano creo que va muy relacionada con el mundo tradicional errante: quien antes se asiente, pierde el valor de aristocracia y de sentido. Los gitanos bajo-andaluces, de quien nace el flamenco, son de los primeros que pueden ir asentándose con relativa tranquilidad, aunque sea en guetos, pero los del norte yo los recuerdo todo el día de aquí para allá. Eso genera más espíritu de grupo mientras los otros van conviviendo con los demás y disolviendo sus formas de vivir. Yo recuerdo estos gitanos de alcornia, que no darían su mano a un artista flamenco por gitano que fuera.”

JF (Profesor de cante, 49 años. Oviedo)

De casta le viene al galgo. MC habla de ciertas familias gitanas que parecen tener más que ver con - aquello que ella representa como- lo flamenco que algunas otras, y JF pone la guinda con un breve análisis de clase: “gitanos de alcornia que no darían su mano a un artista flamenco por gitano que fuera”. En Madrid, la representación más generalizada de “los gitanos de alcornia” está ligada a aquellos que más capital económico gestionan y que en nuestra experiencia de campo, obviando el dinero negro, son algunos anticuarios del rastro. Son comunes las historias acerca de la afición al flamenco entre muchos de ellos, y de cómo indirectamente se financiaban a algunos intérpretes tanto en los tablaos como en espacios más informales, constituyéndose en “un grupo de presión” para lo flamenco:

“Tras la mecanización del campo, mucha gente que trabajaba en las fraguas tiene que dejar su trabajo y se establecen varias familias gitanas en el rastro, que trasladan sus actividades a lo que son las antigüedades. Por ejemplo, el abuelo de [intérprete], hace ya 80 años. Algunos de ellos consiguieron hacer mucho dinero, y fueron auténticos mecenas en la época de los tablaos de muchos artistas, aunque a otros los machacaban aguantando las fiestas hasta las 6 de la mañana (...). En los canasteros o Torres Bermejas, venga, 10 botellas aquí porque les interesaban un artista... por ejemplo, Pan sequito, Juan Villar, Camarón... Eran un grupo de presión más como un público importante y mantenedor de una serie de artistas. La primera vez que Gades va a bailar a Japón va a bailar porque se está celebrando un negocio entre anticuarios, pero no los del rastro: otros de más nivel. Japoneses que compran antigüedades españolas a españoles ¿Qué hacemos para celebrar? Pues traemos a un artista flamenco... ¡30 años antes va Pilar López en barco!”

JSS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

“Yo no he cantado profesionalmente porque no he querido... no me hace falta (...) Me he dedicado profesionalmente a las antigüedades (...) Sí, grabé un disco con mis fandangos que anda por ahí pero ya le digo que yo soy anticuario... ¡Se gana más dinero! Jajajaj... y además, a mí no me gusta el ambiente ese del flamenco”

RA (Anticuario, 81 años. Cádiz)

¿y los gitanos interpretan un flamenco especial? ¿Cantan algo distinto a los no gitanos? ¿qué interpretan los gitanos no flamencos? Pues parece que de todo:

“Sí que es verdad que el gitano te da explosión, que a la gente le encanta, pero si tú como dueño de tablao prefieres que la gente se ponga loca allí a pegar berridos a un espectáculo de música y flamenco de verdad no entiendo por qué cuando pueden trae a artistas que no son nada horteras: el [intérprete1] o, [intérprete2], u otros.”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

Parece que el “flamenco de verdad” no es lo que cantan los gitanos-no-flamencos. “El flamenco” se distingue de otras músicas con sus propios códigos estilísticos que, aunque numerosos en su diversidad, son reconocidos por una gran mayoría como tales. A la hora de interpretar, puede suceder lo que VD propone y que, en vez encontrarse con un gitano “pegando berridos” tengamos la suerte de ver intérpretes “que no son nada horteras” como los que cita. Es un discurso muy común con el que agruparse y reagruparse, aunque “no se sepa música”:

“Y no es por nada, pero el conocimiento profundo de los melismas y lo que es el cante lo tenemos nosotros: no lo conoce ningún otros porque no forma parte de su vida, de su familia, de su día a día. Si te pone aquí [intérprete], que es un bailaor, y te hace un cante con todo lujo de detalles. Y no es por racismo, sino por vivencia... porque lo ha vivido. Si fuera un payo o un cuchichí, igual no podía [-¿cuchichí?] Un *cuchichí* es un mestizo... [intérprete], que te lo baila y te lo canta”

JF (Profesor de cante, 49 años. Oviedo)

“A mí me llamó el pianista de [intérprete1], [intérprete2], que es también el pianista del [intérprete3], un musicazo gitano que sin saber música toca que te cagas: es de Barcelona. De flamenco anda más flojo, pero toca muy bien... Y tocando salsa... te mueres!”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Así que, algunos gitanos “de flamenco andan más flojos” pero parecen interpretar otras músicas estupendamente. Otros, sin embargo, parecen no tener más remedio que construirse como flamencos porque tienen el secreto de la interpretación al formar parte de una cultura que parecen construirlos a su pesar. Sin embargo, no parece ser suficiente con la incorporación de las prácticas. El mismo JF se cuestiona el hecho de que si alguien no gitano pudiera llegar al “conocimiento profundo” de lo flamenco<sup>256</sup>. En el caso de serlo, parecerlo, defenderlo o reconocerlo, las representaciones del gitano serán evaluadas tan negativa como positivamente:

“El [tablao] fue una sala, y luego lo hicieron tablao. Yo empecé allí cuando empezó como tablao durante dos años. Está bien, pero es una manera muy gitana; es el tablao más gitano de los que están aquí: tiene una vibra bastante especial. Es un lugar un poco oscuro... Ha habido muchas peleas, mucha violencia. El tipo de gente que trabaja allí tiene una onda con más guasa, no se respeta el escenario como lo que es: la gente sube con sus tragos, tienen que ir a por los artistas que están fumando fuera...”

LK (Bailaora, 32 años. México)

“El Patas mola, el Cardamomo, y el Villa Rosa... Lo que pasa que el Villa Rosa es el tablao de los payos. Ahí gitano sólo trabaja el [intérprete], que es el gitano de los payos... porque es de [ciudad andaluza].”

VD (Músico Flamenco, 26 años. Cádiz)

“A mí mi madre me dijo cuando era muy pequeño. Siempre vas a ser el gitano: no lo olvides nunca. Siempre vas a ser el negrito de al lado, el gitano. Siempre tienes que demostrar el triple para conseguir un cuarto...”

JF (Profesor de cante, 49 años. Oviedo)

---

<sup>256</sup> Este hecho es todo un debate entre los más ortodoxos. Los discursos elaborados desde las posiciones más excluyentes permiten sólo a unos pocos agraciados esta posición y, a veces, incluso para ellos hay reticencias. En Madrid, esas posiciones están ocupadas por figuras como la de Paco de Lucía, o la de Enrique Morente, por motivos distintos. La primera parece estar más aceptada por haber estado mucho tiempo en contacto con uno de los considerados como santos flamencos; el otro, más discutido, tiene tantas propuestas a favor como en contra para ganarse el reconocimiento. Desde luego, su obra y su forma de ser no ha dejado a nadie indiferente: las representaciones de su figura son generalizadamente compartidas como muy respetada y muy querida.

La representación del gitano como discriminado es manifiesta tanto por sus prácticas según LK, como por distintas *esencialidades*, según JF y VD. Las construcciones identitarias de ciertos grupos flamencos suele estar relacionada con elementos de marginalidad y exclusión social, y basta revisar la generalizada narrativa de los gitanos en España para comprobarlo: las historias de gitanos perseguidos desde el origen de los tiempos (San Román, 1976) son numerosas independientemente de quién las narre y, en Madrid, es la “Fundación Secretariado Gitano” la institución de mayor visibilidad que lucha por construir estas historias de formas diversas, apartándose de estereotipadas posiciones vinculadas a la marginalidad que se reafirman cada día. Para la construcción de estas imágenes, se emplean en Madrid la existencia de núcleos de población gitana en zonas diversas relacionadas históricamente con realojos de viviendas, Programas de Actuación Urbanística (PAU), y demás políticas de protección social del Ayuntamiento y Comunidad de Madrid (Juliá, 1995; Calvo, 1998) en zonas como Villaverde, Vallecas y alrededores, Carabanchel, Caño Roto o, en el centro, el Rastro de Madrid. Nada tienen que ver entre ellos pero, cuando se trata de excluir, los discursos no atienden a los detalles:

“Al igual que hablábamos antes de la incultura de zonas de Andalucía, los gitanos más retrasados son los de Madrid... Bueno, los de Extremadura, pero después los de Madrid. Y los más modernos, los de Jerez; están superintegrados. Todos estudian... Aquí siguen como hace cuarenta años: se casan a los 15 años, las mujeres no pueden salir, ahora con lo del culto son todos evangelistas, todo el día con lo de que lo mejor del mundo es Dios, y lo dicen mientras se meten una raya de cocaína y le pegan a la mujer... ¡hipócrita!”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

Pero, una vez más, las representaciones son diversas. Los gitanos de cada barrio, de cada ciudad y de cada generación se construirán identitariamente *a priori* de forma distinta, pues son procesos que están relacionados con la trayectoria de vida del sujeto y con las posiciones que ha ido ocupando para gestionar el hecho de ser gitano o no serlo, en el caso de que lo considere algo relevante para su vida. Una vez más, trabajamos las tensiones acerca de cómo el sujeto el que construye lo gitano, y las posibles imágenes de *lo gitano* ya construido lo que construye al sujeto.

“Mi padre es carpintero y mi madre ama de casa. A él le gusta mucho la música y tenía un piano en casa. Es autodidacta, y por eso yo he podido aprender en casa, y eso (...) Mi tía de Barcelona... bueno, ya sabes que antes los gitanos se casaban entre ellos. Mis padres son primos y ella es tía de ambos. Toda mi familia, desde mi padre hasta mis tíos se fueron a trabajar allí, como mucha gente. Y luego regresaron a Granada, claro (...) Mi mujer es [extranjera]... pero su padre es descendiente de [nacionalidad1] y [nacionalidad2]... La conocí en Madrid.””

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Cuando no parece contemplarse la capacidad de agencia, la esencialización de la gitaneidad y su transmisión hereditaria es empleada como una de las herramientas operativas de inclusión-exclusión más fuerte pues, en base a diversas lógicas se puede “ser gitano”, “medio gitano” o “no serlo” en absoluto. Muchos flamencos emplean disciplinariamente este hecho cuando se homologan gitaneidad y flamenquidad, aunque la misma legitimación que le da un sector de la población a las posiciones que legitiman este discurso, es contestado u obviado por otras para modificar las barreras grupales y reagrupar a los sujetos:

“No, no, Enrique no era gitano, y Estrella tampoco. Su madre sí que era, así que él es medio gitano: es mestizo. Pero Lola es gitana, es la sobrina de Lola Flores: ahí son todos gitanos”

TSM (Bailaor, 46 años. Sevilla)

“No, Lola no era gitana porque el que abriga es el padre, y el padre de Lola no era gitano”

ME (Bailaora, 29 años. Madrid)

MRP, es un flamenco intérprete profesional, contemporáneo, viajado y cosmopolita que tiene la posibilidad de relajar estas propuestas que parecen tan sólidas al sentirse gitano identificándose sólo con algunos rasgos, construyendo su propia gitaneidad que le ubica en cierta posición heterodoxizante:

“No es ni mejor ni peor ser gitano: es otra forma de decir las cosas; de sentir la vida. Yo me identifico más con algunas cosas que hacen los gitanos, y con otras no.... No sé, Paco de Lucía no era gitano y mira, ¿no? (...) Enrique Morente no es gitano tampoco, pero Estrella es mestiza porque Enrique estaba casado con una gitana”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Y LK y JF, que son tan cosmopolita como MRP, comparten su discurso desde otra posición en la que tanto ella que no es gitana, como él que se declara como tal, construyen una posibilidad de serlo en la que se puede ser gitano y “hacer cosas rarísimas”, o “hacerlo muy bien y hacerlo muy mal”

“Ahora estoy en ese trabajo ahí adentro y es increíble, porque me llaman todos los músicos de fusión. [intérprete1], que toca el piano y también hace cosas rarísimas, y es un pedazo de músico, pero se arriesga, y siendo gitano... Mete sus compases, hace sus letras, y trabajó con [intérprete2], aunque ella está ahora intentando mezclar todo esto con sus raíces [país europeo]... Luego está [intérprete3], que es el pionero de esta magia de la flauta, del saxofón... Desde ahí el ya empezó siendo así, y es súper abierto, y es una persona que es un mago... He trabajado con [intérprete4], que siendo gitano con su música también es bastante abierto: rompe esquemas con [intérprete5] y [intérprete6].”

LK (Bailaora, 32 años. México)

“Como decía [intérprete], flamenco y extranjero, es que se puede cantar gitano por alegrías y muy bien, y se puede cantar gachó por alegrías y muy bien... y esto no era un problema hasta hacía poco. Ibais a cantar a un gachó y os lo comíais a oles y luego a un gitano y también; pero ahora no se puede.”

JF (Profesor de cante., 49 años. Oviedo)

A pesar de sus posiciones aparentemente no esencialistas que relativizan el hecho de la monolítica y disciplinaria esencialización flamenca que parece obligar a ser y hacer de una forma, todos ellos, JF, LK y MRP parten también del hecho de que los gitanos *son o no son*. De hecho, JF está empleando el término “gachó” para referirse al que no es gitano, esto es, como sinónimo de payo, pero me aclara que “gachó es como le llamamos a los no gitanos los que sí somos gitanos”. El término es habitualmente empleado en caló para referirse a un chico o a un hombre en general, y él lo está empleando de nuevo para ubicar de forma excluyente a aquel que no comparte la esencia culturizada... ¿de cuántas formas se puede ser gitano? Los procesos de construcción esencialistas están llenos de contradicciones, y este tema es un elemento que está en disputa de forma continuada, pues *ser o no ser*, es *estar o no estar*; y viceversa.

MC es una conocedora de la problemática que, en su discurso, intenta aclararnos la confusión que pueda haber al respecto.

“Son así de artistas [hace gesto de muchos con los dedos] y llevan desde el principio del siglo XVIII asentados en Lebrija y Utrera [se refiere a gitanos flamencos]. No son canasteros, son caseros. Los canasteros, que también se les llama los andarríos, son los que siguieron el estilo de vida nómada, la ley gitana, lo rancio... Igual que el flamenco no es homogéneo, los gitanos no lo son para nada. También están los rumanos que están viniendo ahora. No es lo mismo llevar 400 años viviendo en una casa que una primera generación en Sevilla. Así que claro, no es lo mismo vivir en una casa que vivir debajo de un puente... Yo conozco a flamencos de aquí que se han criado de un puente, y claro, aquí hay un orgullo sobre el ser gitano. Pero claro, en Barcelona es distinto, en Badajoz es distinto...”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

Al margen de que sus posiciones sean más o menos acertadas, da con un elemento clave: los conflictos de la convivencia intergrupala. Efectivamente, cuando se trabajan este tipo de temas, la reproducción de las categorías incluye siempre el elemento que lleva al éxito esta esencialidad disciplinariamente empleada: la homogeneización de los grupos. Todas las propuestas acerca de los gitanos en nuestras entrevistas y la convivencia con los flamencos que no lo eran han estado muy marcadas por el discurso del *ellos-nosotros*. Pero estas organizaciones de grupos cerrados sobre sí mismos que llevan a construcciones de carácter diacrítico en los que *los de afuera* aparecen nombrados como una única colectividad no es en absoluto propia de los discursos sobre los gitanos:

“Todos ellos son charnegos, ¿no? Son de Cataluña. Bueno, son de Cataluña pero no son de allí de siempre. Ya sabes, los gitanos llegaron allí desde Andalucía transportando el flamenco, ¿no? con sus cantes y sus bailes. Pero hablas con ellos y siempre están diciendo que nosotros los catalanes, y tal...”

GM (Empresario flamenco, 44 años)

GM relata cómo los sujetos a los que se refiere, gitanos flamencos, tienen la agencialidad discursiva de autopresentarse como aquello que desean independientemente de dónde hayan nacido, reconociendo así el derecho de los protagonistas de su historia a definirse como lo que consideran relevante para sus vidas.

Las distintas representaciones del término *catalán* “charnego”, o *vasco* “maketo”, o *valenciano* “churro” son empleadas para designar a aquellos que por distintos mecanismos son representados como no-integrantes de parte de una comunidad nacional, lo que automáticamente ubica a sus destinatarios en atribuidas posiciones que jerarquizan la pertenencia en posiciones habitualmente desventajosas. El hecho de no pertenecer estrictamente impide en la práctica compartir todos los atributos que convierten en semejante; en definitiva, no ser como los demás y ser detectado como un *otro*. En lo cotidiano, las posiciones excluyentes en las que se ubica a estos flamencos no dan orden de legitimidad suficiente para que el talento interpretativo sea evaluado favorablemente en términos de sangre, y aquel que asuma dicha posición deberá publicitar su *capital étnico* para ser admitido por la comunidad.

El debate sobre si *se es* o no *se es*, o si *es más o menos*, se materializa construyéndose en la práctica con técnicas interpretativas:

“Yo trabajo más con los gitanos que con cualquiera. La mayoría de las actuaciones que yo hago es con ellos. Mi forma de tocar es muy gitana... El flamenco es dulce o melancólico, pero en un momento uno tiene que ser un león y destrozarlo todo. Hay que tener esa garra, y ellos lo tienen todo de fábrica. Los gitanos lo tienen de nacimiento. Casi todos los payos flautistas son muy payos, no? Lo tienen algunos payos pero todos los gitanos. Tocan muy planos, muy bonito, pero no tienen ese momento de romper. Eso se ve bien en el cante. A mí siempre me ha gustado mucho eso, desde Camarón hasta [intérprete1]. La [intérprete2], que puede ser la más paya cantando, que canta todo muy lineal, pero hay un momento

en que se rompe y Camarón sonaba jjjjjjjjj, y la [intérprete2] suena iiiiii... lloran ambos, pero claro es diferente”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

La posición que VD se atribuye acerca de su forma de tocar le permite ubicarse entre los gitanos, cuando se ve interpelado por el hecho de que “trabaja” con grupos de gitanos. Tocar “muy gitano” es una representación compartida por ciertos colectivos. VD construye las posiciones de legitimidad para la construcción de lo gitano por prácticas interpretativas que deben actuar como “un león” cuando llega el “momento de romper”. Y de la misma forma que se puede interpretar “a lo gitano”, clasifica diacríticamente a los que lo hacen como “payos”, como no-gitanos, por hacerlo “plano”. Este es un discurso numerosamente compartido por nuestros informantes:

“Llega un señor que tiene un marketing muy bueno y canta los cantes al revés, como nosotros decimos, sin matiz. Nosotros transmitimos un cante [canta]... Esos son todos los matices que lleva, con una melodía concreta que hemos estudiado melisma por melisma y claro, viene un señor y la hace una versión *light*, así, por encima, plana, y viene a enseñarnos la doctrina... Entonces claro, a nosotros los gitanos esto nos espanta, y claro, los gitanos no lo podemos decir porque nosotros somos muy débiles, los gitanos, y entonces somos racistas... y esto es un negocio y claro todos los artistas flamencos son [intérprete1], [intérprete2], [intérprete3], que en paz descansen Enrique Morente, ahora cualquier niño payo que ves por ahí, pero ningún gitano. No quieren a los gitanos en ningún lao... Claro, ¿qué nos ocurre? Nos tenemos que revelar... Y el [intérprete4] le dice a [intérprete1], es que no tienes ni idea de cantar! Y tiene toda la razón, pero claro, por decirle al patriarca del flamenco esto, se va a la cárcel: por decirle al patriarca del flamenco que no tiene ni idea. Esto es un negocio, y claro, a nosotros, como conocedores de la tradición, de los melismas y del arte del cante, yo hablo del cante, se nos parte por el medio porque no podemos oír un cante al revés; que tras un tercio de cante haga oohohohohoh [ridiculiza]... Porque claro, así canta [intérprete1]. Eso es lo que hablábamos ayer de desafinar. Desafinar es hacer mal una tercera. Todo esto nosotros lo conocemos como la orfebrería.”

JF (Profesor de cante, 49 años. Oviedo)

La incorporación de una práctica estilística y su visibilización en la interpretación es un mecanismo habitual entre los discursos de Madrid para organizar a los flamencos que “no pueden oír un cante del revés” pero, cuando se contrastan con las prácticas sógnicas, las taxonomías se diluyen, y de nuevo es el análisis posicional el que da las claves para detallar el proceso de construcción. Todos los matices que propone JF suavizan la monolítica propuesta de VD de resaltar un único carácter para interpretar “agitanao”. Si bien es frecuente encontrar ciertas contradicciones en estos discursos a la hora clarificar ciertas técnicas, las políticas respaldan y potencian el estereotipo monolítico del discurso de VD en el que, para *ser gitano*...

“Hay que romperse la camisa, que eso es lo que les mola a los gitanos, y eso me mola. Para los gitanos o eres así o no entras; si no, eres un payo. Eso sí, por muy colega que seamos yo voy a ser un payo, eh! (...) Si hubiera habido un gitano que hace lo que yo hago te aseguro que no hubiera tocado con ningún gitano, porque los gitanos son muy... o eres gitano o no (...) y no te dirigen la palabra...”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

Las barreras grupales parecen ser tan altas que o interpretas así o “no entras” pero, ¿acaso el hecho de interpretar así homologa posiciones cuando uno se siente incluido? Al interpretar “agitanao” uno participaría temporalmente de una gitaneidad brevemente concedida para lograr un fin, pues cuando intenta socializar con sus integrantes no parece establecerse una relación de igual a igual, o prolongada en el tiempo por una suerte de azaroso comportamiento *del gitano*, y por esto VD

representa como altos los bordes grupales que le excluyen cuando convive con *ellos*. En su representación esencializante todos sus prejuicios vuelven a operar responsabilizando a la etnia de sus compañeros de trabajo, y no a su más o menos limitada agencialidad para incluirlo o excluirlo. Continúa:

“o eres gitano o no (...) y no te dirigen la palabra... Y yo he trabajado contigo y otro día no te saludo. Yo me he subido un montón de veces a un escenario y no sabía cómo se llamaba el que estaba a mi lado: ¿cómo podemos expresar algo los dos si el tío ni me mira a la cara? No hay un deseo para contar algo en común.”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

Esto le ubica en una especie de tierra de nadie en el que “toca muy gitano” pero no es aceptado por el grupo, y por tocar muy gitano no es contratado por otros.

Recordamos que VD representaba su experiencia vital en Madrid como muy negativa pues, entre otras cosas, lo que echaba de menos de su tierra natal era “el buen rollo” que había entre la gente a la hora de tocar. Esto parecía no sucederle con nadie que no fuera de su tierra –aunque ha habido alguna excepción porque VD también ha ido cambiando con el paso de los años- y, sin embargo, asistimos aquí a la inversión de la causa y el efecto; la concomitancia de los fenómenos permite que VD despliegue todos sus prejuicios racistas relacionando lo que él evalúa como malas experiencias vitales con un origen –causal- étnico de los sujetos con los que las compartía. De entre ser intérprete, compatriota, creyente, sincero, sinvergüenza, hombre o madrileño, está seleccionando el hecho de ser gitano para ubicar al *otro* excluyentemente, de la misma forma que ese *gitano* que el representa le excluye a él. El hecho de pertenecer al mundillo otorga herramientas con las que construirse una identidad blanqueada como profesional ante la comunidad bien como intérprete, manager, palmero, asistente o productor. Recordamos la figura de GT, el aficionado que se publicitaba como representante de su hijo bailaor, y la posición que el cantaor RA atribuyó una tarde al empresario GM delante de otros que parecían no querer reconocer su papel de promotor de muchos artistas gitanos, para integrarlo en el círculo que compartían “Tú no eres gitano, pero eres muy flamenco”.

### 7.3.2 ETNICIDADES LOCALIZADAS

Agrupamos aquí en tres categorías a una serie de sujetos especialmente significativos para la vida social de los flamencos de Madrid: los vallecanos, los de Caño Roto y los del Rastro. Si bien esta asociación que presentamos podría no participar de la representación habitual sobre lo étnico, las proponemos sin embargo como constituyentes de ese nivel ya que, tanto los integrantes de estos grupos como aquellos que no lo son, se reconocen mutuamente y se presentan a sí mismos con un origen común, y están adscritos a un territorio representado por un espacio simbólico que actúa como un *continuum* para su propia constitución con los que levantan fuertes barreras de integración grupal; añadiendo que, cuando transitan e interaccionan con otros, esas barreras son fortificadas para reforzar la adscripción grupal que subjetivamente han construido y públicamente comparten (Barth, 1976). Hacemos estudio de los casos particulares de ser de Vallecas, de Caño Roto, o del Rastro, porque son empleados por los flamencos para la constitución de órdenes identitarios con los que viven y se organizan, pero se hace notar que, el hecho de que empleemos los términos *emic* para la construcción de nuestras categorías, en absoluto operan según nuestro análisis *etic* sobre todos los



residentes de estas zonas, que son objetivadas de formas diversas por otros agentes en base a otros parámetros.

## VALLECANOS

Los flamencos de Vallecas son representados de formas diversas, aunque el tratamiento de los medios de comunicación y el cine han hecho de ellos un mito de la delincuencia y la exclusión social del que cuesta despojarse.

Los vallecanos tienen una historia común ligada a la rápida transformación morfológica del espacio donde residen. La expansión urbanística de los últimos cincuenta años ha terminado por llenar el espacio que separaba el centro de Madrid del núcleo del pueblo y, en la práctica, por absorber lo que ya estaba comunicado por carretera y subterráneo. Si bien es habitual referirse a Vallecas como una zona-total, homogeneizada “desde” la distancia que pueda otorgar la representación centro-periferia de Madrid, como en todo este tipo de organizaciones, es cuestión del nivel de análisis el descubrir la constitutiva diversidad identitaria dentro del grupo. Desde la reivindicación de la existencia de un ayuntamiento propio, que da nombre a la zona conocida como “Vallecas pueblo”, hasta la representada como parte limítrofe conocida como “Puente de Vallecas”, se expande un territorio que físicamente conforma el núcleo duro de este grupo. Un espacio construido con numerosísimas especificidades que permiten a los flamencos imaginarse y narrarse como “vallecanos”.

Distintos elementos de estos procesos urbanísticos son empleados por varios flamencos para constituirse e identificarse: la reivindicación de un “ambiente familiar” de convivencia, un ritmo de vida relacionado con una suerte de ambiente rural, la pertenencia durante generaciones a “la clase obrera”, la problematización de la convivencia transformada en una “cultura urbana” con la que los vecinos construyen sus identidades en “el barrio”, el crecer como “un barrio de inmigrantes”, o la historia de precarias condiciones de servicios y habitabilidad, son elementos con los que construye “el orgullo vallecano” al que diversos informantes han hecho referencia con frecuencia. porque no se conforma así...

“Él es de Madrid pero realmente es de Vallecas: es de Vallecas de toda la vida. [-bueno, de Madrid, ¿no?] Sí, pero no. De Vallecas, es que los de Vallecas son de Vallecas... Vete tú a decirle que es de Madrid, ya verás.”

GT (Aficionado, 29 años. Madrid)

“Nosotros tenemos familia en Vallecas de siempre, pero no andamos mucho por ahí [se refiere a la zona Puente de Vallecas] (...) Además de esa [se refiere a una asociación cultural de flamencos] hay otras. Hay mucha afición de siempre; en la zona de Entrevías tienes otra peña... no sé, ahora mismo no sé decirte, porque no sé si siguen, pero sé que hay más; al menos antes había. A mí me gusta el flamenco, pero no soy de ir a las peñas, vamos.”

IA (Guitarrista y cantaor, 37 años. Madrid)

Algunos vallecanos forman parte de varias asociaciones flamencas a las que antes se ha hecho referencia, y de las que hablan como elemento de presentación para apartarse de Madrid y constituirse como grupo que funciona al margen de “los tablaos del centro” que parecen estar corrompidos por el turismo. Esa representación hermética del espacio vallecano, parece proteger a los “flamencos de barrio” de toda injerencia externa de modernidad que pudiera parecer provenir de

la representación problemática de un centro cosmopolitizado o invadido por extranjeros. Esta representación de aislamiento, socializada como exclusión, es inspiración para las narrativas que levantan las barreras del grupo, y que emplean elementos de orden urbano como la construcción de vivienda barata, la precarización de la mano de obra, la convivencia multiétnica representada como multicultural, el consumo habitual de drogas, delincuencia común, o una vida sin un claro futuro de éxito y superación como elementos de identificación grupal.

La influencia de músicas como el hip hop o el *reaggeton* es empleada por muchos de los actuales flamencos para construir lenguajes musicales considerados “nuevos”, tanto de queja existencial como de protesta a través, con los usos genuinos de estas formas culturales. Habitualmente, la conjugación de estos elementos y su formulación en interpretaciones flamencas son interpretados por *otros* como elementos estereotipado con los que siempre buscar las relaciones que refuercen los estereotipos así construidos.

“Bueno, ahora hay mucho inmigrante. Cada vez más. De hecho, es un barrio de inmigrantes, aunque depende un poco de la zona porque es muy grande, pero hay gente de todos los sitios. Lo ves en la calle, y en las plazas... pero en los pubs no creo que la gente se junte porque la música es distinta. En los locales, por ejemplo el Jimmy o el Excalibur, pues hay rockeros, en la Tacita de Plata, pues había flamenco, y ahora hay mucho latino (...) Yo no los veo juntos salvo en la salida de los colegios”

IF (Músico flamenco, 33 años. Madrid)

“En la plaza hay grupitos, y cada vez los ves más mezclados. Los gitanitos son los que menos se juntan, pero ya ves a algunos juntarse con otros y de vez en cuando sí que se hacen sus cosas, sí. Era más normal que otros hagan flamenco que ellos hagan otra cosa, pero ahora hay mucho hip hop y les gusta bastante. Bueno, yo veo a bastantes con la música en el coche, por lo menos”

MJQ (Trabajador Social, 23 años. Madrid)

Las conversaciones sobre ser más de Vallecas o menos de Vallecas, son elementos habituales en ciertos círculos y, si bien unos se ubican por los lugares de residencia, otros lo hacen por las formas de interpretar, o por el aspecto físico. Las agrupaciones son diversas, y los mecanismos de exclusión e inclusión, se manejan en base a estos parámetros:

“[-Le pregunto por un cantaor] ¿De Vallecas? ¿Ese qué va a ser de Vallecas? ¿No ves la pinta que lleva? ¡Si parece que va a una boda! [Efectivamente, era de Vallecas]”

GT (Aficionado, 29 años. Madrid)

“Ahí ya no hay flamenco... Ahí si hay flamenco viene de afuera, ahí lo que hay es mucho gitano y mucho flamenquito y mucha droga, eso es lo que hay (...) Lo de los inmigrantes no es de ahora, que es de siempre. Ahí ha habido siempre gente de todos los sitios y nunca ha pasado nada (...) lo de la droga es de siempre también, no viene de ahora, eh!!! Es una zona muy obrera de siempre, mucho trabajador, en blanco, en negro, mucha venta ambulante, mercadillo... ya sabes, de todo. Sobre todo hacia la zona del pueblo. Si te vas hacia Entrevías y eso, ahí sí, ahí sí que había tanto lío como flamenco. Pero flamenco, antes; ahora no. Si fuera flamenco, se le notaría. Esos qué bailan... esos no bailan nada, hombre.”

TA (Aficionado, Huelva, 38 años)

## CAÑO ROTO

Agrupamos aquí a los que emplean en su construcción identitaria otro de los espacios representados como característicos de Madrid en la construcción de lo flamenco como es la zona de Caño Roto; en su día, una de las zonas más marginales de Carabanchel. Los flamencos de Caño Roto fueron los

protagonistas de ciertos proyectos discográficos que potenciaron “el sonido Caño Roto”, relacionado con un estilo interpretativo o unas producciones particulares que, para muchos, aflamencaron sus músicas, sin hacer “verdadero flamenco”. Si traemos a colación la discusión en capítulos anteriores sobre quién tiene la capacidad de aflamencar hasta que su resultado se constituye como una producción flamenca, y quién se queda por el camino degenerando en flamenquito, en este barrio conviven sujetos que ocupan ambas posiciones.

Grupos representados con sentidos de mitologización como “Los chorbos”, “Las Grecas”, o “El Luís”, hoy iconos de la *cultura pop*, son ubicados por muchos dentro de esta escuela musical, relacionada con un reconocible estilo musical, y tratamiento temático de orden cotidiano sobre drogas, marginalidad y delincuencia. La sombra de la exclusión fue construyendo el mito que, uno a uno, terminaba en tragedia. Se suma a esta escuela la -catalogada como- rumba flamenca de “Los Chichos”<sup>257</sup> y de “Los Chunguitos”<sup>258</sup> que persigue el rastro de estos flamencos presentados como gitanos y, por su componente étnico, vinculados a sonidos reconocidos como “auténticos” y reivindicativos de sus realidades sociales. Toda esta producción es representada como música hecha por flamencos que no era flamenco, sino aflamencada, o como producciones de *flamenquito*; tal y como nos hemos referido con anterioridad, a la rumba flamenca, por ejemplo. Hoy en día, es “el Entri” uno de los flamencos más reconocidos y mencionados de la mítica cantera de la exclusión, vinculado con la conocida como “escuela de guitarra de Madrid”. Recordamos el discurso de VD:

“En el flamenco hay unos estándar por así decirlo y son las falsetas tradicionales del [intérprete1], del [intérprete2], de [intérprete3] hay muchísimas que ya son, y de hecho aquí en Madrid todas las falsetas que tocan son del [guitarrista de caño roto], el guitarra por excelencia de aquí de Madrid, uno de los mayores de por aquí, de la edad de [intérprete3], y claro él es como la referencia de Caño Roto que es el barrio de la guitarra madrileña. Él es el gitano y es el maestro de todos, entonces todos los guitarristas tocan sus falsetas, las de [intérprete de caño roto] y las suyas que componen.”

VD (Músico Flamenco, 26 años. Cádiz)

“Acabé consiguiendo un trabajo para bailar en las clases de guitarra de [intérprete de caño roto], que es un gitano que ha dado clase a muchos de los guitarristas que están por aquí... Es el papá de [intérprete]; no sé si te suena... Es un guitarrista buenísimo que trabajó muchos años con [intérprete]... Y él fue mi primer contacto con los gitanos, y me dio la oportunidad, y no me dijo nada de si era española o gitana o no... Él ha apoyado mucho a sus músicos extranjeros. A partir de bailar en sus clases yo conocí a [intérprete] que es un guitarrista [internacional] y conocí a [intérprete], la guitarrista [internacional] con la que trabajé ayer. También a [intérprete], que es español, y han sido 3 personas con las que he trabajado muchísimo.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

Así pues, la vida de los flamencos de Madrid y de los gitanos está particularmente unida, tanto para integrar como para excluir. El peso de la Historia parece hacer su efecto a la hora de mostrar la dificultad de romper sus vínculos con el pasado, pues es mayoritario el discurso que continuamente los articula entrocandamente. Las referencias al presente están construidas con una memoria viva que no deja de mirar al pasado para evocarlo exitosamente en cuanto a los buenos tiempos vividos,

<sup>257</sup> La carrera de los Chichos está íntimamente ligada a intérpretes flamencos como Antonio Sánchez, padre de Paco de Lucía, y construida alrededor de la figura del Jero; un personaje de orden mitológico para muchos de sus fans.

<sup>258</sup> A pesar de “ser de Vallecas”, son ubicados por los periodistas musicales como pertenecientes a esta escuela. Los chunguitos son sobrinos del canónico cantaor Porrina de Badajoz, de reconocida trayectoria en sus ortodoxas interpretaciones.

pero con cierto amargor son también narradas las muertes de sus protagonistas o de “compañeros de fiesta” que se han ido quedando por el camino:

“Cuando terminábamos de actuar nos íbamos todos a tomar una copa por ahí. Acabábamos en el [tablao], el de [intérprete1], o ya si seguías pues te ibas más lejos a alguna venta por ahí... Si te querías liar siempre había con quién liarse. Allí te encontrabas a todo el mundo, claro, que terminaban de trabajar en otros sitios o que salían a tomar algo, te encontrabas con amigos de Vallecas, Entrevías, Caño Roto... me acuerdo de [intérprete2], qué pena lo de [intérprete2]... [se refiere a una intérprete que muere de sobredosis en 1995]”.

RM (Cantaor, 47 años. Madrid)

Ni mucho menos la población de Caño Roto es sólo de etnia gitana, pero la eficacia simbólica de la leyenda forjada teje un manto lo suficientemente grande como para tapar otros casos de flamencos de Caño Roto que no lo sean. No hemos tenido la posibilidad en nuestro trabajo de campo de compartir con residentes de Caño Roto que nos permitieran tener evidencias que hicieran más complejas las construcciones acerca de esta adscripción étnica para separarla de la exclusivamente gitana, pero sabemos a ciencia cierta que la hay. Con el paso de los años, la convivencia habrá otorgado a sus habitantes mecanismos de adscripción y readscripción que no podemos detallar aquí, haciendo mención exclusivamente entonces sobre las referencias a esos horizontes culturales mitológicos y cómo los emplean para construir las relaciones sociales entre sus habitantes cuando están en las zonas en las que hemos llevado a cabo nuestro trabajo de campo.

## **RASTRO**

Por último, agrupamos aquí a los flamencos de la zona del Rastro que no se declaran como gitanos pero cuyas narrativas alcanzan construcciones étnicas en el orden de la adscripción grupal que nos permiten tratarlas como tal. De las tres categorías agrupadas, y con respecto a las anteriores dos, esta es en la que más se diluye el concepto, pues la población se construye con relaciones diferentes sobre el territorio.

De la misma forma que Caño Roto, la zona del Rastro es referenciada en discursos historicistas como una zona muy flamenca. Ya hemos tratado las construcciones al respecto con referencias a grandes intérpretes o a importantes escuelas de baile donde el baile flamenco parecía irse gestando en la ciudad de Madrid, a pesar de la disconformidad de otros. Sin embargo, para estos habitantes a los que nos referimos no existe un vínculo tan fuerte con ese pasado al que la mayoría no hace referencia, pues construyen sus discursos en claves de una mayor horizontalidad temporal con elementos más actuales como “la vecindad” de ciertos intérpretes actualmente reconocidos por el público interesado, o de frecuentar actuaciones callejeras de los gitanos que socializan en la plaza de Vara del Rey por las noches, o porque “es zona de tablaos”, o porque “hay mucho anticuario y muchos son flamencos”.

Además, no comparten en su totalidad la idea de un origen común si no es precisamente su convivencia con otros colectivos homogeneizados como el de “los anticuarios” o “los gitanos del rastro”. La construcción está íntimamente ligada a que los domingos se monta el mercadillo más importante del centro de Madrid desde hace años, y eso “da mucha vida al barrio”. Las referencias a la construcción de los habitantes de la zona no parece tener en cuenta el proceso de profunda gentrificación en el que se encuentra la zona y que ha provocado una profunda transformación en los

perfiles vecinales. Muchos de los autóctonos, sin embargo, sí que lo detectan y lo incorporan en sus realidades para representarse como un grupo del que “cada vez somos menos”. Los locales que antes visitaba este colectivo están transformándose en las calles más visibilizadas de la zona, como puede ser la propia plaza, en constante cambio hostelero, sin embargo, todavía no parece expulsar a la población “de toda la vida”. Es una zona ligada también al ocio nocturno y a las anécdotas de los flamencos que pueden resultar para algunos más conocidos, como la figura Chaquetón, que parece tener tantos adoradores como detractores.

Respecto a los representados como “nuevos vecinos” porque “no son de aquí de siempre”, para muchos “no son flamencos” porque, verdaderamente, *consumen* el flamenco de otra forma. No participan de la vida pública de las plazas de la misma forma que los otros, pero acercan a bares de la zona donde comparten espacio e historias que les afectan como comunes. En particular, la taberna Casa Patas, o los bares de las calles Mira el Sol y Santa Ana, son espacios de socialización frecuente y de inevitable convivencia con los flamencos más localistas que hacen “vida de barrio”

#### **7.4. GRUPOS DE IDENTIFICACIÓN COLECTIVA DE TIPO ÉTNICO Y TERRITORIAL: LOCALISTAS Y COSMOPOLITAS**

Nos referiremos en este epígrafe como localistas a los flamencos que comparten el construir y construirse mediante el isomorfismo persona-lugar-cultura-identidad al que, lejos de renunciar o transformar en algún momento de sus vidas, sus experiencias refuerzan y consolidan. El lugar de procedencia es representado con una fuerte y estructurante representación que lo convierte en el origen generador de todo lo que produce y organiza sus subjetivaciones y, por tanto, levithanológicamente parece dibujar sus horizontes vitales a su pesar. Influidos por esta memoria vincular, construyen identidades enfatizando la conexión con un espacio geográfico que no contemplan como social y simbólico. Frente a ellos, los cosmopolitas se identitariamente haciendo uso de los mismos elementos que los localistas pero sus atribuciones de carácter más ambientalista construyen lo local de forma condicionante, y nunca como absolutamente determinante. Con una deslocalizada construcción personal, se reconocen y agrupan como ciudadanos de otro tipo, como ciudadanos “de mundo” con una conciencia universalista no siempre explicitada<sup>259</sup>. Sujetos generalmente dispuestos a reconocer los cambios de las condiciones vida, y que representan favorablemente la fluidez de las construcciones identitarias desligadas de lo territorial con otras representaciones de “la tierra”, “los orígenes” o “el hogar”.

##### **7.4.1 CONSTRUCCIÓN DE LO LOCAL**

Los localistas no representan, por tanto, los espacios como *lugares* (Augé, 2009). A pesar de no estar delimitados exclusivamente por lo territorial por ser susceptibles de ser representados de formas diversas, y construirse identitariamente de su mano de formas diversas, los localistas elegirán para

---

<sup>259</sup> El que califiquemos de es esta forma a los cosmopolitas no supone su reconocimiento en términos favorables. Es decir, no se trata de ubicarlos en posiciones éticamente superiores a los localistas, sino en revisar cómo las subjetividades se organizan de formas distintas ante situaciones similares, enriqueciendo la mirada sobre las distintas formas de ser flamenco.

estos procesos una representación restringida del espacio en la que los puntos más legitimados de la geografía por la historia canonizada de lo flamenco juegan un papel fundamental, y participará como una gente social más en su construcción:

“Madrid es lo que tiene, que aquí hay gente de todo el mundo, se hacen cosas interesantes, pero es cierto que el sur es el sur. Vamos, el flamenco es de allí, no digo nada nuevo. Hay que ir allí para vivirlo, al menos una vez, un tiempo... luego vas adonde quieras”

JMF (Cantaor aficionado, 27 años, Sevilla)

“¿Madrid está bien, pero el flamenco es de Jerez; el aire de allí es... inconfundible. No hay nada más flamenco que una bulería, y ahí tienes a Mercé o a los Moneo que te lo cantan. Si quieres también es de Cádiz, ahí con su puerto que lo llevaron a todos los sitios: Camarón, la Niña Pastori... [bueno, pero Camarón hizo su carrera en Madrid en gran parte, ¿no?, le respondo] Sí, pero era de Cádiz, y ese es el tema, ¿de dónde era? De San Fernando... De San Fernando son los dos, el Camarón y la Niña, qué casualidad ¿no? ¡qué casualidad!”

MAF (Aficionada, 48 años. Granada)

De la misma forma que la explicación tecnificada acerca del derrumbe del granero que Evans-Pritchard daba a la mujer azande, no resultaba suficiente para explicar el azaroso hecho de que un fallo estructural había matado precisamente a aquel hombre y no a otro, los localistas no creen que la relación con lo territorial sea un azaroso hecho, pues es precisamente el venir de allí y no de otro sitio lo que explica la fuente de todas las estereotipadas atribuciones identitarias con las que alguien se hace flamenco, en su versión más radical, independientemente de lo que le haya sucedido durante su vida a la persona en cuestión.

Los locales jugarán con estas representaciones de *lo local* a la que asignan una muy poderosa eficacia simbólica para construir los relatos de vida. Las representaciones emic son construidas de forma distinta por ubicar la representación acerca de “lo regional” en distintas escalas, con distintas lupas. El salto de nivel se produce cuando deja de otorgársele el atribuido carácter específico que lo constituye como *lo que es*, para ser representado de otra forma mediante otras propiedades que le otorgan otra entidad. Para configurar el núcleo del que emanan los poderes flamenquizantes, emplean elementos objetivados como el tamaño o la población de la zona a la que se refiere o el radio de proximidad o lejanía a cierta región para traducirse en lo concreto en cómo estos factores influyen en las formas de emplear “las escuelas”, el “aire”, o el “soniquete” para construirse. De lo más cercano a lo más lejano, compartiendo esta representación física del espacio, es común que sus posiciones se construyan consolidando estos argumentos:

“¿Andalucía? Andalucía es muy grande y hay zonas que nada tienen que ver con el flamenco. Otras sí, claro. El fandango de Huelva, pues es de Huelva, qué le vamos a hacer. Y allí, pues se canta... pues eso, ¡como se canta allí! Hay otros fandangos, claro, y otros que cantan el de Huelva de otras formas, pero el que es de allí... eso se nota, joder. Luego el de Cádiz pues cantará sus cosas, aunque también cante un Fandango... pero eso se nota”

TA (Aficionado, 38 años. Huelva)

“El flamenco es español... déjate de líos de Andalucía baja o alta o qué... El flamenco es español y eso lo sabe todo el mundo, y cuando vas por ahí todo el mundo lo sabe y nosotros cuando vamos la gente dice olé y viva España, y no dice viva Andalucía la baja ni nada de eso. Eso es política y las cosas que hacen los políticos y a nosotros eso nos da igual: cuando vamos por ahí somos españoles y flamencos y flamencos y españoles; es lo mismo”

TP (Bailaora, 32 años. Madrid)

“Hay mucho flamenco en Japón, ¿tú qué te crees? Yo te diría que mucho mejor que aquí. Con la de años que se lleva trabajando allí lo hacen tan bien o mejor que aquí. Yo te diría que si tengo que elegir allí, al azar, entre ir a ver a unos españoles o a unos japoneses no sabría qué decirte, eh, para empezar dudaría... Japón es Japón, chaval: tiene su propia escuela, y ya nos podemos espabilar”

FR (guitarrista, 28 años, Sevilla)

Estos discursos que arrojan características teleológicas al vínculo tierra-identidad son descritos, elaborados y divulgados, por la mayoría de las voces autorizadas de la flamencología, aunque cierto sector minoritario contempla otro tipo de tratamientos. Las pugnas en los círculos flamencológicos por sacudirse este aire folklorista no cesa, y las políticas patrimonializantes potencian precisamente las posiciones de los localistas que buscan bajo un prisma evolucionista una suerte de fuente original que, a modo de profecía autocumplida, permitirá comprender lo contemporáneo en una representación de resultado de una *lógica* evolución. Frente a estas posiciones, otras formas de relacionarse identitariamente con “lo local” defienden en términos de subjetivación una diversidad de representaciones tan numerosa como flamencos haya -incluso más, pues para un mismo sujeto cambia con el tiempo-, que se construye con una capacidad de transformarse relacionada con las trayectorias biográficas. En esta representación de contaminación por proximidad, lo que puede romper este hiloconductor identitario para que el flamenco se construya con otros elementos es precisamente la distancia al núcleo radiante, pues lo que parece construir esta diversidad es el hecho de conocer a *otros* con otros intereses, intenciones y culturas; algo que crece en probabilidades a medida que se aleja de los espacios canonizados. Son entonces las experiencias del viaje las que los localistas emplearán en su construcción para ampliar sus horizontes vitales, negando la posibilidad de que esto suceda a aquel que no ha viajado. El hecho de viajar y las experiencias adquiridas en la aventura vital es de una importancia relevante no sólo para clasificar posiciones que los flamencos ocuparán entre locales y universales sino que, tal y como indica Sanmartín (2005), se incorpora como otra estrategia interna común en los procesos creadores del arte. Desde J. Guerrero a Barceló, desde Klee a Twombly, el Greco, Velázquez, P. Gauguin o el gallego José Ángel Valente, por citar alguien más cercano; elemento generalizado mediante la idea de la extraterritorialidad por G. Steiner (Sanmartín, 2005). Pero, ni viajar es necesario para que esto suceda, ni por el hecho de viajar uno se transforma identitariamente. Uno puede, efectivamente, ser afectado por lo distinto e ir cambiando y ampliando sus horizontes vitales con el tiempo pero, aunque para eso no sea preciso viajar, para los localistas parece catalizar la experiencia. Con una representación particular de la movilidad comparten que es el hecho de viajar en sí mismo lo que les dota de nuevos recursos con los que organizar sus experiencias y construir identidad con ellos, independientemente de lo que hagan cuando viajan. Si bien en muchas de las entrevistas no se han referido específicamente a ello, sí que son temas que se tratan en conversaciones informales entre clases, con los compañeros, amigos o “de cañas”, en particular en las conversaciones con gente de otras procedencias geográficas en las que los temas tratados y las típicas preguntas llevaban las conversaciones a los mismos temas en los que se parecían compartir comunes representaciones. Así, se entra en una competencia de explícitas colecciones de destinos cuyo creciente número parece ser la altura del muro que gestiona la participación en este grupo. Esta lista, en ocasiones apabullante por la sorprendente movilidad de algunos intérpretes flamencos, es utilizada como si los viajes convirtieran a los flamencos en ciudadanos verdaderamente “universalistas”, “cosmopolitas” y “contemporáneos”, y de forma inmediata en “paletos”, “conservadores”, “carcas” y “atrasados” a aquellos que no viajaran. Este

aparente universalismo adquirido con el viaje está habitualmente construido en base a una representación *globalizada* del mundo que relaciona, mezcla y sustituye lo transnacional con lo universal, con lo moderno y con lo cambiante en una especie de movimiento transformador e inherentemente progresista-evolucionista. De forma complementaria, el espacio de más corto alcance representado como *lo local*, lo regional si se quiere, se construye con lo estático y atrasado. Esta transnacionalizada representación de la vida hace que ciertos flamencos, que representamos aquí como pertenecientes a ciertas élites, se relacionen de una forma específica con sus congéneres y sus realidades que implica estas nociones, hasta el punto de obviar los elementos experienciales de carácter más pragmático y terrenal a la hora de representar y narrar su cotidianeidad; pues en ella manejan la idea de que lo cosmopolita se constituye en una disolución de lo local, en su representación como lo regional. De la misma forma que explica Friedman (2003), esta élite, con su representación compartida acerca de lo global, no parecen construir su experiencia de forma localizada en ningún espacio particular. Se constituyen identitariamente formando parte de grupos de los que todos sus integrantes están “más allá” de sus propias realidades concretadas de formas distintas, y cuya constitución parecen obviar pues, aunque no lo contemplan como tal, se materializan en un avión por alto que éste vuele alejado de lo regional, o físicamente delante de la pantalla de un teléfono móvil a la que se está mirando ubicado en un sitio concreto, por extraordinaria que pueda ser la sensación de constituirse virtualmente en un espacio no concreto.

“Algunos ya no somos de ningún sitio. Esta vida cansa, pero cuando intentas parar te das cuenta de que no puedes porque no cabes ya en ningún sitio; ya no perteneces allá de donde vienes porque ya no cabes (...) La conciencia es más como universal, ¿no? Ya perteneces al mundo, tanto en la red como en la vida real”

LBV (Cantante, 33 años. Badajoz)

“¿Español? ¿Qué es eso de español? La gente no se entera de que el flamenco se globalizó hace años. El flamenco es de todos como todo es de todos. Desayunan en un sitio comida de un país preparada por gente de otro país, comen en otro servidos por otros haciendo una videoconferencia, duermen en un hotel en alguna parte, nos relacionamos con gente de todos los sitios del planeta y les enseñamos a bailar... Dime, ¿de dónde somos si vivimos de viaje?”

MCM (Bailaora y empresaria flamenca, 49 años. Valladolid)

Cuando los espacios son convertidos en lugares de esta forma, sólo el hecho de moverse y dejarse contagiar por las propiedades atribuidas a otros espacios puede ser empleado para otras construcciones identitarias:

“Cuando empiezas en esto no te enteras realmente de qué va. Bueno, algo sabes, ¿no?, pero a otro nivel. Yo ya he visto bastante aunque me queda mucho por aprender... ¡hasta chinos! Nunca me habría imaginado que el flamenco fuera tan universal. Quiero decir que lo baile tanta gente. Pero claro, cuando viajas, la cosa cambia... te va abriendo los ojos, y descubres que el mundo es muy grande y que el flamenco es universal: es nuestro pero es de todos también, ¿no? Desde luego no es sólo nuestro, eso desde luego... Hay que viajar para entenderlo”

AA (Bailaora, Zamora. 29 años)

Hay un grupo a destacar entre los localistas que se identifican a sí mismos como cosmopolitas pero que agrupamos en este epígrafe ya que, a pesar de sus viajes, son a su regreso sujetos igualmente experimentados y lúcidos que antes de iniciarlos. A la hora de viajar, trasladan sus *yoes* por el mundo



sin permeabilidad alguna en una envoltura impenetrable que les convierte en verdaderos “cosmopaletos”:

“Este muchacho que me pedía el mechero hace un momento es un cantaor que no sabe ni leer ni escribir pero que ha recorrido el mundo unas 10 ó 15 veces. Cada vez que tiene que llegar a Nagoya o a Osaka o a cualquier lado sin saber leer ni escribir imagínate la épica del amigo...”

JSS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

“Hasta que llega Paco de Lucía y esa armonía que eran 4 acordes los convierte en 40... porque ha escuchado mucha música, se influencia de otras músicas. Es que el flamenco era muy inculto. Es una música que viene de un pueblo que no ha ido al colegio”

VD (Músico flamenco, 26 años. Madrid)

Si bien el intérprete al que se refiere JSS es un caso extremo de analfabetismo, es habitual un tipo de identificación con aquellos que se mueven “sin entender nada”, y sus posiciones no son construidas ni mucho menos de forma desfavorable, pues esta suerte de envoltura tiene su sentido.

Es algo habitual en la representación canónica-tradicionalista el hecho de que el flamenco tuviera un origen humilde, rural y analfabeto. Habitualmente se publicitan estos rasgos destacándolos y haciéndolos valer mostrando en algún sentido que vive flamencamente de una forma peculiar, propia y autóctona, y estereotipadamente no influida por dónde y con quién haya vivido; al no haberse dejado influir, al no haberse contaminado, se ha mantenido *puro*. Resulta difícil creer que esto suceda de esta forma cuando uno tienen la posibilidad de conocer a tanta gente diferente en sitios tan diferentes, pero el caso es que algunos flamencos destacan este hermetismo y se construyen en él, y pasa a ser una de las características formas particulares de construcción identitaria que hemos encontrado en nuestro trabajo de campo en el que los localistas se relacionan con localistas, y los cosmopolitas se agrupan en otros círculos en los que precisamente el mezclarse y contaminarse del *otro* está representado favorablemente, o simplemente no se contempla para construirse identitariamente.

Recordemos que, cuando un profesional se refiere a “trabajar”, en la mayoría de sus representaciones se refiere al hecho de pasar las horas, de vivir, en definitiva, de existir. Para levantar y mantener estas barreras se construye con una representación del “trabajo” como algo que le impide socializar con otros y dejarse permear, ya que al absorber todo su tiempo, lo emplea como obstáculo para entrar en contacto con *el otro*. Por supuesto, estas posiciones son contestadas por aquellos que quieren sin embargo lo contrario, y que no aceptan semejante argumento denunciando la posición, efectivamente, desiderativa de no querer conocer y mezclarse. Denunciarán el hecho de que el impedimento de estar “trabajando todo el día” es elegido para crear lazos de solidaridad entre los afectados o simpatizantes para la formación de grupos con otro tipo de implicancias, como veremos a lo largo del capítulo. La adscripción a estos grupos de identificación mediante estas posiciones tan puristas ocultan que el contacto, efectivamente, se da y, por supuesto, los resultados de su experiencia depende tanto del tipo de persona y sus niveles de exigencia para lograr el objetivo como de las condiciones en las que tenga lugar el contacto. En este caso, muchos de ellos se identifican con aquellos que parecen haber tenido vivencias similares:

“Al principio llegas con mucha ilusión: viajar, conocer gente nueva, sitios nuevos, pero a medida que pasan los días y estás todo el tiempo trabajando... uf, se va haciendo duro. Empiezas a preguntarte qué

hago yo aquí y bueno, es difícil conocer a gente que no es de tu cultura y acabas relacionándote siempre con los mismos: te haces muy amigo porque pasas muchas cosas juntas... ¡todas!”

AA (Bailaora, Zamora. 29 años)

“En Tokio era un muy buen tablao, en un sexto piso, algo parecido a una cosa entre el Patas y las Carboneras. Se hace un grupo de 8 personas y para allí vamos. Vivimos en unas casas chiquitas que están muy cerquita del tablao. Actuamos de 7 a 8 y de 9 a 10 trabajas, y el resto del día libre. Los dos pases son muy cansaos, eh... Se trabaja todos los días y sólo se libra el miércoles. Es un tablao muy bueno, exigen mucho, hay muy buen público siempre y es agotador. No te puedes relajar: hay que tener la energía a 100 todos los días”

BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

“Estuve en Estados Unidos el año pasado, con el Flamenco Festival que lo lleva Miguel Marín, y fue Estados Unidos, Brasil, Argentina, y Moscú... Londres no lo pude hacer porque tenía yo otra cosa. En EEUU eran varias ciudades: Boston, NYC, Washington, Miami y no sé qué más. Después San Paulo... Estuvo bien, lo que pasa es que todo es una luz, Eduardo. Vas un día antes a la ciudad, ¡fun!, prueba de sonido, actúas, te vas, ¡fun!. Lo que pasa que luego aproveché y me quedé un mes en NYC.”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Así pues, muchos de los flamencos que han tenido experiencias en otros espacios que *a priori* podrían transformar sus vidas, resultan habitualmente frustrados con sensaciones agotadoras que, en muchas de las ocasiones no quieren repetir. Estos momentos vitales son representados en las vidas de los flamencos en algo no siempre agradable y, para los que tienen esta experiencia o la conocen por terceros, es algo a evitar; de nuevo, por motivos diversos:

“Madrid es un asco (...) Estamos todos hasta arriba de Madrid... Yo ya estoy feliz. Vengo, trabajo y me voy. Yo ya vivo en [ciudad andaluza].”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

-“Y los pobres que no tienen ná, pues tienen que irse por ahí... ¿pero qué se te ha perdido a ti en Japón? Si allí no hay ná. Bueno, están los dos que cortan el bacalao y nadie más. Antes era muy duro, pero estábamos acostumbrados. Ahora los jóvenes se ablandan en seguida. Duro... ¿duro? Andaaaa...”

FG (cantaor, 71 años. Madrid)

Pero, de nuevo, no siempre es así. Hay otros flamencos que se construyen en este tipo de situaciones de formas que les resultan fructíferas o, al menos, que así lo narran y lo recuerdan, compartiendo que la agencia permite romper la representación localista de que es el lugar el que hace a la persona. Se sorprenden inicialmente de que lo flamenco esté tan divulgado por el número de asistentes que encuentran a diversos eventos que representan como flamencos y a los que, en el *a priori* localista, se cuestionan cómo se definirán los flamencos que se encontraran por allá ¿Deberían identificarse como un grupo de extrañas características conformado por sujetos que se definen de formas distintas? ¿Lo hacen con los mismos espacios con los que lo hacen ellos? ¿con otros territorios?

“En el bar ese ponían música española, algo de flamenco... Allí en Berlín hay muchas bailaoras: yo flipé. Hicimos un par de bolos en bares alternativos antes del bueno, que era la noche de la *masterclass*. Vinieron muchas bailaoras de varios sitios de por allí: luego estuvimos hablando y había mucha afición”

VD (Músico flamenco, 26 años. Cádiz)

El permitir el encuentro con la gente, el querer informarse para transformar los prejuicios, el ser consciente de que lo que uno tiene no es sólo de uno, son posiciones que algunos localistas han ido ganando al romper la ortodoxia productora de identidad promovida por los mitos canónicos, que

permite no extrañarse ante la diferencia, poder contemplarla como un elemento más a integrar para integrar otras formas de hacerse sin excluirlas por parecer que rompen tesis fundamentales que luego no lo son. Los propios localistas y las tesis de la patrimonialización de lo flamenco temen que la mezcla, representada siempre como excesiva, lleve a la descomposición de ese orden que da sentido a la vida; que hace a un flamenco ser lo que es. Esta situación de encuentro masivo y de deslocalización de los flamencos es una de las representaciones más numerosas que convierten a una ciudad en capital y, Madrid como *lugar*, cumple para muchos ese papel. Madrid juega el papel de ciudad capital y, a pesar de que no es una tesis unilateralmente manejada, se potencia su representación como capital del flamenco; una representación construida, en gran medida, patrimonialmente. Así que, frente a los anteriores, al contemplar y admitir la no agencialidad de lo territorial, los cosmopolitas se representan como flamencos agentes frente a los elementos contextualmente naturalizados por los localistas, lo que marcará las principales diferencias a la hora de agruparse. Se construyen deslocalizadamente cuando sus narraciones identitarias se apartan de las representaciones inmutables y autorreferenciadas de las conexiones con lo territorial. Son frecuentemente ocupadas por sujetos que nacen en un sitio y estudian en otro y trabajan en otro distinto; tal y como nos relatan, algunos viajan habitualmente y otros no.

El hecho de contemplar la posibilidad de las transformaciones identitarias no condicionadas por elementos tan estructurantes como la representación de lo local de los localistas, no quiere decir que vivan de espaldas a las realidades regionales; es más, incluyen en sus construcciones las de otras zonas del mundo, contrariamente a la de “aquel muchacho” al que se refería JSS, y van impregnándose y transformándose con ellas. Tienen en común la capacidad de integrar de manera fluida sus dimensiones vitales espacialmente fragmentadas y materializadas en sus distintos, dispersos y deslocalizados grupos de amigos, o de personas allegadas, a pesar de que por ella tengan muy diversos pareceres ante la vida -en ocasiones antagónicos-. Se identifican con miradas más integradoras que construyen horizontes en los que todos caben, pues así parecen permitirlo sus representaciones acerca del mundo. Estos flamencos viven porosamente con su entorno, influyen y se dejan influir tanto por las experiencias que viven en sus viajes como por las que obtienen al conocer a alguien que les resulta distinto e inspirador.

“La semana que viene está en el [tablao], con la [intérprete] y un contrabajista [extranjero] buenísimo (...) Yo lo conocí en [ciudad internacional]. Tengo un amigo que vive allí y organizó unos cursos para que fuera yo allí de flamenco con instrumento melódico, fui allí, hice unos bolos y el cursillo para que me compensara y lo vi allí y flipabas, porque tocaba flamenco mejor que muchos de aquí”

VD (Músico flamenco, 26 años. Madrid)

Las representaciones acerca de las vidas en movimiento, la mirada atenta y empática, y el dejarse sorprender e influir por las experiencias cotidianas hace que los cosmopolitas sean conscientes de que los procesos de construcción identitaria están en continua transformación:

“Casi recién llegado de [país] me vine con las pilas... vine un poco [influido] pero en el buen sentido musical. Me vine con una idea muy loca, y uno de los temas que hice, que fue la presentación que hicimos en el [tablao] que viste, que iba de la locura que era esa ciudad en la que no viviría. Estuvo bien...”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“A mí tocar con ellos me cambió muchas cosas [se refiere a unos músicos marroquíes]. Podías entender los orígenes del flamenco; por qué suena así y no suena de otra manera, de dónde viene la cosa, vamos... Yo desde entonces toco buscando un poco más esas armonías. Así trabajando es más difícil, ¿no?, aunque cuando hay algún solo intento tirarme por ahí, pero cuando hago cosas yo solo me gusta retomarlo (...) ¡Ya no sé muy bien cuál es mi soniquete! Jajaja”

CM (Guitarrista, 36 años. Madrid)

Pero este tipo de contactos no se da sólo entre gente de sitios supuestamente lejanos, o distintos de lo que uno representa como propio en general, tal y como proponen los localistas que reproducen los discursos de áreas culturales y que respaldan las políticas públicas, sino que se da también entre ciudadanos del mismo país, o incluso de la misma ciudad y del mismo barrio.

“Sí, estamos siempre juntas. Nos hemos criado juntas y ya nos tenemos muy pilladas. Es que es muy cómodo porque ya te conoces; además para mí es una referencia constante, y yo para ella también porque a cada uno nos gustan cosas distintas, y estamos todo el día, mírate esto, escúchate esto y bueno, compartimos un rato y cada una le da su aire. Nos damos nuestro espacio entre nosotras; nos respetamos”

BV (Bailaora, Madrid. 33 años)

En relación a los intérpretes, es citado continuamente el papel de reconocidas figuras españolas como Enrique Morente, Paco de Lucía o de Camarón de la Isla como actualizadores flamencos hasta el punto de marcar los inicios del “nuevo flamenco” en el discurso flamencológico canónico -aunque ellos no se hayan siempre reconocido en esa atribuida posición-. Por motivos diversos, las referencias a obras ya clásicas como “Omega”, “La Leyenda del tiempo”, o “Fuente y caudal”, son tratadas como la fusión de estilos, la contemporaneización del sonido flamenco y el ascenso de la guitarra flamenca a la guitarra de concierto respectivamente. Si bien son ahora ubicados en posiciones favorablemente reconocidas por la enorme mayoría de nuestros informantes y estudiosos de lo flamenco, sus figuras en el momento de la publicación de esas obras no fueron en absoluto igualmente reconocidas. Los discursos de críticos, flamencólogos, intérpretes y no intérpretes, y de la ciudadanía en general parecen olvidar el hecho de que las posiciones de mayor visibilidad en lo flamenco son creadas y potenciadas institucionalmente con un precio muy elevado. Como recordaba Borja Casani en una reciente entrevista sobre Morente y “Omega”, “Veinticinco años después dicen que es lo mejor que se ha hecho, pero a cambio tienen que pasar esos 25 años”<sup>260</sup>.

Estas posiciones de mayor visibilidad, resultado de la acción multidimensional sobre sectores diversos de la sociedad tratados en el capítulo anterior, son creadas de forma relativamente ficticia para empujar a los flamencos a desempeñar ciertos papeles públicos con la supuesta tácita promesa de obtener diferentes réditos, al reproducir los diseñados comportamientos y discursos con identidades impostadas –en el sentido de que sirven explícitamente a las construcciones personales de otros y para otros, y no a los pareceres y sensaciones de uno mismo y sus grupos de identificación-. Hay que ser un sujeto verdaderamente cínic (Friedman, 2001) o absolutamente desconciado, para no sentir el peso de lo vitalmente agotador que puede llegar a ser el ocuparlas, pues suelen corresponder con figuras idealizadas cuyas formas de vivir respondieron con sus formas de ser a épocas que ya no existen-, al no tener otro fin para el sentido de su existencia que el colaboracionismo de la propaganda política. Ciertamente, diversos flamencos han desempeñado,

<sup>260</sup> Fuente: <http://elpaissemanal.elpais.com/documentos/borja-casani-entrevista/>. Acceso: 15 de noviembre de 2017.

desempeñan y desempeñarán esos roles durante el tiempo que consideren oportuno, renunciando por ello tanto a construir sus propias y originales posiciones vitales como a crear sus propias culturas en pos del reconocimiento público. Las decisiones de ocuparlas y dejar de ocuparlas cuando se considere suficiente el rédito obtenido, no es algo que se le permita a cualquiera sin la pertinente sanción pública por parte de ciertos colectivos como elemento regulador del proceso. Si bien este juego no es algo específico del campo de lo flamenco, en la potenciada imagen de Madrid como capital de España, muchos de estos flamencos viven o visitan Madrid frecuentemente.

#### **7.4.2 CAPITALINOS-CENTRALISTAS: MADRID COMO CAPITAL DEL FLAMENCO**

Sean cuales sean los caminos que transiten los flamencos, parece que “los madriles” son espacios de particular potencia para sus procesos de construcción identitaria si atendemos a sus relatos biográficos. Resultado de las diversas historias de vida para venir, quedarse o irse de ella, son diversas las imágenes de Madrid manejadas para construirse con ella. Los que acaban encontrando hueco vital en la ciudad desarrollan sus vidas de forma más o menos precaria en cuanto al trabajo, y muchos otros no logran permanecer. Dependiendo de sus recursos podrán ser sostenidos por una malla familiar materializada de formas diversas, o por solidaridad entre compañeros que se “dejan un sofá para dormir”, o que “se pasan algún trabajito”, pero no todos los flamencos optan por la vida del espectáculo. Es enorme la diversidad de cosas que uno puede acabar haciendo en una ciudad como Madrid para subsistir que no está relacionado con la representación profesional sin que por ello deje de ser flamenco.

“Ay no, guapo, ya me gustaría. Yo trabajo en una [negocio] en Leganés (...) En el trabajo, pues la verdad es que no hay mucho flamenco, pero luego salgo con mis amigas y mi pareja y vamos a sitios donde hay ambientillo. Claro, allí nos vemos de vez en cuando con las del baile, por ejemplo, vamos a ver algún concierto, ya sabes.”

DC (bailaora, 29 años. Madrid)

“Yo trabajo en la [medio de comunicación]; soy [oficio técnico]. No sé si eso tiene mucha relación con el flamenco porque mi [medio de comunicación] no tiene nada de flamenca, pero yo estoy todo el día (...) yo soy muy flamenco; soy aficionado al flamenco.”

AL (Aficionado, 49 años. Valencia)

Frente a esta diversidad de imágenes con las que identificarse, e independientemente de la época, la construcción más potenciada con las que identificarse se hace con un Madrid que es centro atractor de flamencos por el hecho de “ser la capital”:

“Cuando Chacón se viene a Madrid y se viene a Villa Rosa, todo eso se traslada a Madrid. Ramón Montoya a su alrededor hace que allí se haya ido formando todo lo que es la guitarra flamenca. De baile ha sido importante, pero de guitarra también, siempre que hablemos de colmaos flamencos (que te paguen por tocar) (...) Gran parte de lo que se ha creado en el s. XX se ha creado en Madrid: el baile. Por ejemplo, las colombianas, pues se creó en Madrid. Se creó “Entre dos aguas”; todo el repertorio de Enrique Morente; todo el repertorio de la guitarra de concierto con Ramón Montoya, que era de Madrid (...) Aquí en Madrid, toda la parte esa de donde está el Candela es el gran barrio flamenco de Madrid. El gran maestro del baile, el Estampío, vivía al lado del Candela, igual que Ramón Montoya.”

GMJ (Flamencólogo, 60 años. Madrid)

“Las élites andaluzas no sostuvieron este arte, ni tampoco el pueblo llano que estaba en la más absoluta miseria. Así que los artistas, maletita y a emigrar. Madrid no tuvo más mérito que ese; el aguantar (...) El traslado de Antonio Chacón es fundamental porque con él viene el resto... Era una especie de patriarca respetado por todos los flamencos. A partir de aquí parece que todo el mundo más profesional se va asentando más en Madrid y por supuesto que en Andalucía quedan núcleos, pero muy aislado (...) Primero, es la capital de España: si quieres algo tienes que venir al ministerio, y claro, Madrid se beneficia de todo eso. Se va organizando todo el mundo industrial alrededor de eso. Así, la gente se va viniendo a Madrid.

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Esta imagen de la urbe es elaborada con una selección de hechos representados como fundamentales para la historia oficial de los flamencos con los que se ha ido construyendo un relato que, a su vez, ha potenciando esta representación; entre ellos, de los más destacados, la aparición de la *guitarra flamenca* tal y como hoy es conocida en su representación más visibilizada<sup>261</sup>, y de muchos guitarristas que se han hecho célebres por tocarla de cierta forma<sup>262</sup>, así como la de algunos bailes y cantes que fueron visibilizados por la presencia de flamencos con poder canonizante, el hecho de que haya un buen nivel artístico, y de que el flamenco es todo un negocio.

La imagen de capital productora de identidad se va creando al estar, o haber estado en ella, los flamencos más reconocidos para la historia canonizada. Por tanto, el que muchos flamencos decidan venir a Madrid está relacionado con la imagen que se consolida al representar a Madrid como un espacio donde poder hacer contactos, pues los flamencos que quieran profesionalizarse como intérpretes, antes o después, parecen tener que pasar por aquí:

“O estudias aquí o no hay tu tía... Mis compañeros en el BNE eran andaluces, de Madrid, de Navarra, de Valladolid, de Barcelona, de Badajoz... Empiezan en Madrid con 17 años porque tienen que estudiar aquí para poder entrar en la compañía... Si te quedas en Badajoz imagínate. Hombre, puedes quedarte dando clase a niñas de 17 años, pero no hay muchas más opciones de trabajo. Hay que estar aquí. Yo sí tuviera que estudiar flamenco lo haría en Madrid, y te voy a decir Sevilla porque es una cuna importante porque hay mucho flamenco, pero sobre todo en Madrid.”

NBJ (Bailarín, 42 años. Madrid)

Con una representación de lo flamenco como la de una arte con el que profesionalizarse, ciertos flamencos se identifican con la imagen de una capital como espacio vinculado a la profesionalización artística. Compartidas con las representación de las instituciones y organismos de las ciudad, se enfocan en potenciar las industrias que posibilitan y desarrollan este tipo de posiciones. Como parte de este trabajo, el Ayuntamiento es el encargado de gestionar la interpretación musical en distintos

---

<sup>262</sup> Recordemos que es precisamente el calificativo de “de Madrid”, el que ubica a guitarristas que “suenan como de Madrid”, y a bailaoras que “parecen karatekas” y que otros muchos que también viven en la ciudad no comparten. La discusión y simultánea organización en “escuelas” que tratamos en el capítulo primero, descubría guitarristas madrileños que no tocaban como si fueran “de Madrid”, y guitarristas de distintos sitios del mundo que querían aprender de determinados guitarristas porque, efectivamente, así querían sonar. Lejos de atender a esta diversidad de opciones expresivas, culturales e identitarias, cuando Madrid es presentada como capital del flamenco, lo hace obviando la compleja organización que se da en este repertorio vital. Si atendiéramos además a que, lejos de los escenarios oficiales, la presencia del instrumento es muy habitual en ciertos espacios donde suena música interpretada por flamencos, se construye la imagen de un Madrid en el que “hay mucha afición a tocar la guitarra”. Pero, el hecho de totalizar este tipo de afirmaciones obvia los elementos circunstanciales que otros círculos flamencos le atribuyen para identificarse con otras imágenes.

espacios públicos del centro de la ciudad mediante la declaración de “Zona de Protección Acústica Especial”, en particular dentro del “Plan Zonal Específico del Distrito Centro”<sup>263</sup>, que atiende a criterios de distinto orden. Cualesquiera que sean los motivos, el resultado es que a los flamencos se les prohíbe hacer sus músicas en las calles y a los intérpretes profesionales se les facilita su espectacularización.

Atendiendo a las dimensiones trabajadas en el capítulo segundo, se argumenta en base a elementos objetivados que potencia esta imagen de gigante de lo flamenco como son los numerosos intérpretes que aquí viven y el número de actuaciones y de espacios profesionales donde llevarlas a cabo, fundiendo así todas las diversas vivencias interpretativas en una armoniosa coexistencia construida en base al dato cuantitativo, empleado como la mejor tarjeta de visita para transmitir el mensaje de que uno está donde tiene que estar si quiere llegar a ser alguien en el mundo del flamenco. Esto es utilizado por los flamencos para identificarse con tantas propuestas a favor como en contra, y crea confrontaciones entre los flamencos que responden positivamente a este tipo de políticas del respaldo a “la cantidad”, y que se relacionan de formas complejas con aquellos que se identifican con otras imágenes de Madrid en las que lo flamenco se divulgue y visibilice; en las que, como proponía MRP, “el flamenco llegue a la gente”.

Frente a la propuesta de MRP de la creación de otros espacios, la actual política urbanística del gobierno de Madrid está enfocada a una deslocalización de la acción de los planes del Ayuntamiento enfocadas a “la recuperación de la identidad de los barrios”. Como un paquete más, se ofrece una imagen de “identidad de barrio” construida de la mano de los espacios y paisajes y en la que no se cuenta con sus protagonistas, que son por ellos sustituidos para construir identidad social; este tratamiento no es nuevo.<sup>264</sup> Nos referimos en particular a la ya mencionada propuesta de retraditionalización de algunas zonas, con miradas más modernas sobre sus fiestas patronales u otras acciones representadas como culturales. Si ahora el uso del flamenco está explícitamente relacionado con los proyectos de nuevas construcciones identitarias para los madrileños, muchos tienen la sensación de que la capital se sirve al turista en bandeja de plata<sup>265</sup>. Esto es particularmente

---

<sup>263</sup> <http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Medio-ambiente/Publicaciones/Zona-de-Proteccion-Acustica-Especial-del-distrito-Centro-Aprobacion-Definitiva-de-la-modificacion-de-la-normativa-del-Plan-Zonal-Especifico-?vgnextfmt=default&vgnextoid=4fc4f67639356310VgnVCM2000000c205a0aRCRD&vgnextchannel=f6ff79ed268fe410VgnVCM1000000b205a0aRCRD>. Acceso 2 de noviembre de 2017.

<sup>264</sup> “Recuperar la ciudad: en esas palabras se contiene todo propósito de las nuevas autoridades que llegaron al Ayuntamiento en 1979, dos años después de las nuevas elecciones generales (...) Cuando la coalición PSOE-PCE dio a la izquierda una mayoría sobre el partido ligeramente más votado (UCD) (...) el Plan Villa de Madrid que elaboraron (...) fruto de un exacerbado sentimiento antidesarrollista, se proponía proteger los espacios urbanos, frenar la densificación y la sustitución de los usos del suelo, recuperar espacios para equipamientos e infraestructuras, negociar con las inmobiliarias la ejecución de algunas actuaciones previstas, impedir la expulsión de la población residente en el viejo casco y en lo que ahora se llamaba la “almendra central” Juliá (1995; 465-467).

<sup>265</sup> “Recuperar socialmente la ciudad perdida: la mirada de izquierda sobre la ciudad no se limitaba a estas propuestas de freno y protección para un tiempo de crisis sino que se extendía a la recuperación de las llamadas señas de identidad y a la exaltación del carácter tradicional de la ciudad. Había que impedir que la gente abandonara el centro, desde luego, y que la almendra se convirtiera demográficamente en una especie de asilo de ancianos, pero además había que devolver su carácter a los barrios populares. Las fiestas tradicionales madrileñas –algunas, de ayer mismo como, aunque no lo parezca, la de la Paloma, que se diría secular- volvieron a celebrarse gracias al generoso fomento municipal. El Madrid castizo, con sus verbenas, sus zarzuelas y su jerga, volvió a contemplarse enamorado de sí, idealizado. Sin duda, la personalidad del nuevo alcalde, Enrique Tierno Galván, desempeñó un papel central en esta auténtica invención de la tradición que tuvo entre sus diferentes resultados, además de reconciliar a los madrileños con una ciudad hasta entonces denigrada, el despertar del interés por la historia de la ciudad y su conservación, el renacimiento de la vida en la calle y el

beneficioso para el negocio del flamenco, y los empresarios han comenzado desde hace unos años a notar mejorías. La subida de las rentas de alquiler vinculadas a la especulación urbanística ha provocado los últimos movimientos de población dentro de la ciudad, que se han ubicado en otras zonas. Los espacios del centro de Madrid a los que tienen acceso consolidan la reubicación en la zona alta de Lavapiés y Antón Martín, una zona *tradicionalmente* muy flamenca para los canónicos; en su discurso reificante: “Lavapiés ha representado lo castizo y lo chulo de Madrid, transmitiendo sus modas, sus dichos y su gracia para el cante, el baile y la guitarra (...) [allí] Se crean los fandangos de candil, todo un antecedente de la juerga flamenca andaluza” (Blas Vega, 2006; 21). Se ofrece con estos hechos a los miles de turistas que visitan a pie la ciudad de Madrid, y a estos nuevos inquilinos del centro, historias identitarias que densifican el suelo que pisan, y de las que se apropian de formas diversas. Entre otras, la muestran con orgullo a sus compañeros cuando se celebran las fiestas del centro histórico, en particular, La Virgen de la Paloma, San Cayetano y San Lorenzo de Lavapiés, tal y como relatamos en el capítulo anterior.

La construcción capitalizante debe trascender a la historia de unos pocos para ir incorporando la de los representados como nuevos visitantes y, con cierto aire aparentemente cosmopolita, no se olvida el Ayuntamiento de las fiestas musulmanas del Ramadán y del Cordero; del colorido y espectacularizado Holi y otros actos de visibilización de comunidades hinduistas -tanto indias como pakistaníes- no carentes de polémica aquí y en otras ciudades<sup>266</sup>; la celebración del nuevo año chino; los caporales bolivianos, y otras muchas con las que se crean un repertorio en el que los *tradicionales* gatos, chulapos, majos y flamencos también tienen algo que decir. Precisamente más, cuanto mayor parece ser el número de *extraños* que habitan ahora la ciudad.

A pesar de todas estas figuras representadas como nuevas, la pugna identitaria no llega con esta representación transnacionalizada de Madrid. Antes de que a los mensajeros de la globalización se les permitiera visibilizarse, los conflictos identitarios de los madrileños flamencos ya estaban aquí, pues operan constitutivamente. Historiadores<sup>267</sup>, antropólogos, periodistas y flamencólogos han creado una buena producción documental con debates acerca de las identidades de los madrileños, tratando de construir un discurso de líneas continuistas en el que se homologan, en un tono muy similar a la Declaración (2010), personajes presentados como históricos que aparentan distintos por su actualización. Para ello, se produce y recurre a vínculos entre los “majos de Lavapiés (...) y de

---

impulso a nuevos rumbos culturales que acabaron en la célebre movida madrileña, mezcla efímera de casticismo y modernidad. Había, como el alcalde recomendaba, que estar al loro y estarlo, a ser posible, en el mismísimo centro de la ciudad del que la política anterior había pretendido expulsar a las clases populares, reservándolo para servicios y viviendas de alto nivel” (Juliá, 1995: 465-467).

Estos últimos renglones resuenan con bastante actualidad. Hoy en día los madrileños están experimentando una expulsión del centro de su ciudad por la presión del crecimiento de la renta de “alquileres no regulados”. El fenómeno de “Airbnb”, que apareció como una suerte de socialización de la vivienda ha sido absorbido por el fenómeno turístico y puesto a disposición de la especulación urbanística de fondos de inversión nacionales e internacionales. Ya no sólo acumulan suelo para construir y edificios ya construidos fijando el precio de la vivienda de la capital, sino que ahora los alquileres también han pasado a formar parte de colectivos más o menos numerosos. Si bien es un fenómeno complejo en el que varias partes están implicadas y obtienen réditos de formas diversas, hacen en definitiva cada vez más inaccesible el vivir en el centro de la ciudad de

<sup>266</sup> Fuente: [https://politica.elpais.com/politica/2017/08/28/diario\\_de\\_espana/1503948959\\_186534.html](https://politica.elpais.com/politica/2017/08/28/diario_de_espana/1503948959_186534.html). Acceso, 17 de noviembre de 2017.

<sup>267</sup> En relación con el estudio de Madrid y los flamencos, hay un buen número de historiadores y folcloristas desde el siglo XIX que son reconocidos en estos círculos como estudiosos, siendo de los más antiguos citados, el poeta Augusto Ferrán (1835-1880) y el madrileñista Velazco Zazo (1884-1960), comprendiendo un enorme número de personajes relacionados con la ciudad.



Barquillo” que tipifican como sujetos mudos esterotipados que “se expresan en seguidillas” (Blas Vega, 2006; 20-22) y los flamencos, representados como modernos.<sup>268</sup>

Frente a estas identificaciones, la imagen de Madrid como capital es representada como espacio de libertad creativa, vanguardista, un espacio de contacto que parece permitir la innovación que caracteriza a las capitales más cosmopolitas, y que se construye en oposición a otras ciudades en las que este espacio parece no crearse porque los flamencos las abandonan para ir a la capital. En la capital del flamenco de España uno puede encontrar la posibilidad de labrarse una fructífera carrera profesional, y la urbe se representa en este caso como un verdadero trampolín lleno de oportunidades para relacionarse y hacer contactos. Algo que, como en cualquier ámbito de la vida, es más imprescindible que necesario:

“Ya después todo se ha ido dando mucho más fácil en toda esta cuestión de las relaciones: trabajas con una persona, conoces a alguien que te presenta a alguien que le caes bien y te lleva a trabajar con otro y así, ¿no? Empezar esta red de relaciones fue lo que me ha facilitado el camino (...) Esa cadena de relación entre una persona y otra es lo que me ha llevado a estar donde estoy. Veo gente de aquí, española, de Andalucía y todo, contemporáneas a mí y que son buenas artistas pero que no han llegado a esas oportunidades porque a lo mejor no han hecho ese tipo de cosas”

LK (Bailaora, 32 años. México)

Y “este tipo de cosas” que uno hace en la capital las hace con gente de todo tipo, dependiendo de con quién quiera o pueda relacionarse. La representación de los madrileños como imagen con la que identificarse está en juego también, y la de capitalinos es una de las más contestadas por las posiciones ocupadas por los cosmopolitas, pues recuerdan siempre que, en Madrid, no hay gente de Madrid:

“No, si me preguntas de forma de ser, ahí hay de todo, claro. La verdad, es que gente de Madrid Madrid yo creo que no he conocido. Igual alguno, pero no caigo ahora... A mí la gente aquí me ha tratado muy bien; los compañeros vamos. Es que ya sabes que aquí la gente es de todos los sitios”

VD (Músico Flamenco, 26 años. Cádiz)

Exacto: “aquí la gente es de todos los sitios”. Cuando se cuestiona a VD sobre cómo son las personas, para describirlas se apela de nuevo al lugar de nacimiento o, al menos, al de procedencia. Este es uno de los discursos mayoritarios acerca de la forma de ser de los flamencos madrileños: son gente tolerante e integradora; y desde la posición de VD, porque son de todos los sitios. Se tipifica un sujeto madrileño con cierto carácter cosmopolita regular, independientemente de su clase, religión, biografía, capacidades... desde Vallecas a Chamberí, el madrileño le hará reír. El poso histórico del vacile-cheli al que se refería Blas Vega se une a esta tipificación, que califica al grupo al que se adscriben muchos madrileños que se reivindican como tal:

---

<sup>268</sup> Entre numerosas citas, la discusión se fundamenta citando a Somoza, Hartzensbuch, Caro Baroja o Cánovas del Castillo, entre otros “Se considera la figura del *majo madrileño* como antecedente del flamenco por su “casticismo de comportamientos y actitudes, con una filosofía, imagen, gestos y gustos propios” (Blas Vega, 2006; 17).. “Julio Caro también afirma que el majo “es un producto especial de ciertos barrios madrileños” (...). En Madrid, las dos clases más distinguidas de majos eran, primero, los que vivían en Lavapiés, y luego los del Barquillo, llamados chisperos, por ser uno de sus principales el de cerrajero y herrero, cuyos yunques echaban chispas. A muchos majos también se les llamó manolos, a raíz del éxito que tuvo el sainete Manolo (1769) (...) El majo y la maja se expresarán en seguidillas, y ellos serán los personajes centrales de numerosos sainetes y tonadillas (...), incluida la propia definición de tonadilleras, con que se suele calificar también a las cupletistas, cancionetistas y folclóricas” (Blas Vega, 2006; 20-22).

“[-pues yo cuando llegué aquí me parecían todos muy secos; muy cortantes] Eso es porque los confundías con los castellanos. Hay muchos, eh, hay muchos castellanos en Madrid, y sí que es verdad que son un poco secos. Yo lo veo cuando me hago los pueblos, y es cierto que a veces se hace duro, pero en Madrid no somos así.”

VRN (Bailaora, 37 años. Madrid)

“No pareces gallego, ¡que entras a todas! [¿cómo que le entro a todas?] Que te lo dicen para picarte, hombre, y, como te enfadas, pues siguen. Tienes que aprender a vacilar un poquito, que te veo un poco flojo. Aquí en Madrid son muy así, y tienes que pillarlo. A mí también me pasó cuando llegué.”

CM (Guitarrista, 36 años. Salamanca)

Los procesos de construcción identitaria, sin embargo, son más complejos, pues no hay que ser de Madrid para reivindicarse como madrileño. Varios flamencos deciden hacer uso del célebre “la oveja es de donde pace, y no de donde nace” para constituirse como madrileño con un “yo llevo aquí toda la vida” o un “nací en [sitio] pero soy de aquí”. Como decía Pilar López, hermana de la Argentinita: “nacer nací en San Sebastián, pero ser, soy de Madrid” (Blas Vega, 2006: 194).

Las distintas representaciones de la ciudad de Madrid son entonces empleadas por los flamencos para constituirse como madrileños, teniendo en cuenta que el repertorio de rasgos fenotípicos es muy diferente, el perfil de madrileño es visualmente muy diverso también. Esto es algo habitualmente relacionado con las últimas décadas de intensificación de flujos migratorios:

“[hablando sobre la gente de Madrid] Claro, claro... tan españoles como tú y como yo: ya no hay quien se aclare. Ahora puedes ser de cualquier sitio y ser de aquí. Por lo visto Lavapiés ha cambiado mucho en muy poco tiempo. Yo acabo de llegar, como quien dice, pero es lo que comenta todo el mundo, tú lo sabrás que vives aquí. En Sevilla no pasa. Bueno, pasa porque hay mucho turista, y eso, pero la gente que vive en la ciudad, la inmigración, es sobre todo magrebí: no hay tanta variedad como aquí. A mí me gusta mucho esto.”

JMF (Cantaor, 27 años. Sevilla)

Pero tampoco puede olvidarse que España ha sido un país colonial, y muchos de los ciudadanos de las colonias viven también en Madrid. Un día volviendo a casa me contaba un chico joven de tez oscura que era hijo de una guineana: “¡mi familia es de Guinea Ecuatorial, mi madre es española, y yo soy tan madrileño como tú! [no, yo no soy de Madrid] Bueno, pero eres español [sí, eso sí; pero qué más da, ¿no? tú también] Te dará igual a ti, que lo pareces”. Efectivamente, el chico debía comportarse como la mujer del César y yo no.

“Cuando llego a Madrid me quedo en Madrid, sí. Todo bien con Andalucía, pero otros amigos extranjeros ya me dijeron que el ambiente en Sevilla, por ejemplo, era más cerrado. Por comentarios de amigos extranjeros, la gente es más racista con los extranjeros, en el sur, y me ha pasado con gente muy cercana que me lo ha contado y he dicho, uy, menos mal que yo estaba en Madrid, porque conmigo ha sido al contrario: yo he recibido apoyo. También me quedé aquí porque empezaron a abrirse las cosas.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

“Yo a él lo conozco de por ahí. Aquí en Madrid con el tema del flamenco es fácil acceder a la gente. Pides el teléfono y ya está. Hombre, si es José Mercé igual no, pero con él es accesible, está en la lucha, como yo, buscándose la vida. Él es músico también: está aprendiendo, quiere aprender, tiene esa energía todavía, ¿no?”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

### 7.4.3 NACIONALES

Agrupamos en este epígrafe a los localistas que esencializan el elemento territorial para etnificarlo e identificarse con él. Las barreras de estos grupos son las más altas respecto a la gestión de sus integrantes, pues deben cumplir el mayor número de requisitos en la conformación de los grupos tratados para poder ser incluidos. Esto provoca que este tipo de juegos identitarios sean empleadas como una herramienta fundamentalmente excluyente, con un poder disciplinario que los poderes no despreciarán para visibilizar internacionalmente quiénes son los flamencos.

Las visiones que potencian las representaciones de lo flamenco como identidades regionalistas legítimas, sea lo que sea aquello a lo que se refieren, forma parte del discurso oficial mayoritario de los principales organismos, instituciones y grupos de poder relacionados con lo flamenco<sup>269</sup>. En los discursos de línea continuista que estudian lo flamenco con perspectivas históricas podría dar la sensación de que cualquier propuesta artística es siempre bien recibida, pero cierto sector de carácter más conservador han construido discursos que criticaban que “los madrileños” se entregaran a “los modales y costumbres de la gente baja de Andalucía”<sup>270</sup>, rompiendo la representación de lo flamenco como un campo neutro. Sus naturales son en el discurso canónico los elegidos para la orfebrería del Sancta Sanctorum de lo flamenco, delineando un personaje que, tal y como proponía Cruces Roldán (2013), era rechazado porque estaba relacionado con “borrachos, con putas, mala gente, la noche, el vino...”.

Cuando se analizan los esfuerzos institucionales para intervenir sobre las identidades flamencas, el relato está más relacionado con una evidencia histórica de un determinante origen del sur de España, que el proceso de haber seleccionado determinadas prácticas, haberlas identificado como flamencas, ligado a determinados sujetos y, en un ejercicio metonímico, haber sustituido al sujeto por sus prácticas, identificándolo objetivamente como el que Es. Esta patrimonialización es muy eficaz y opera como el discurso habitual que uno encuentra en Madrid acerca de los andaluces. Las representaciones de VD y MRP son ejemplo de los discursos mayoritarios en el campo:

“Un andaluz conoce algo de flamenco (...) bueno, sectores... los gitanos y los que se acercan al flamenco: no te regalan el flamenco. En Andalucía la gente va escuchando Radio Olé en el coche... (...) se acerca al flamenco, entonces te abre esa ventana; esa puerta (...) Yo entiendo como buen andaluz, pero no tengo

---

<sup>269</sup> Según la Declaración patrimonial del flamenco (UNESCO, 2010) son además legítimos dignatarios del don flamenco los extremeños y los andaluces. En nuestro trabajo de campo nos hemos relacionado brevemente con los intérpretes procedentes de esos territorios.

Los murcianos eran principalmente bailaores y cantaores, y los extremeños, guitarristas, pero su representación ha sido tan escasa que en ningún momento podemos hacer ningún análisis que lleve a ninguna generalización válida sobre sus biografías. Por un lado, sus vidas en Madrid estaban relacionadas con la interpretación profesional y, efectivamente, participaban del mundillo, pero no hemos convivido con ellos por no participar de ninguno de nuestros círculos, tanto en las clases, como en los espacios de trabajo y ocio. Por otro lado, era habitual la presencia de estudiantes universitarios desplazados a Madrid para estudiar sus carreras, de los que no podemos llegar a decir si eran aficionados, aunque sí que participaban de algunos de los espacios frecuentados por flamencos; en particular, la taberna de Casa Patas.

<sup>270</sup> “De algunos años a esta parte, las costumbres populares han sufrido un cambio lamentable, debido a la perniciosa influencia de la *flamencomanía*. Imitar los ridículos modales y costumbres de la gente baja de Andalucía, se ha hecho una necesidad invencible para ciertas gentes, algunas de las cuales, por su educación y su nacimiento, deberían parecer más refractarias al contagio. El cante *jondo*, el sombrero de ala ancha y el traje corto, las *juergas*, las tabernas o *colmados*, célebres por los escándalos que en ellos se dan; la navaja como cosa imprescindible, oculta bajo el chaqué o la americana, todo esto se despegas, contraría y hasta anula el clásico tipo de los descendientes de los chisperos de *Maravillas* o Lavapiés, que sin dejar de ser airoso, no cae en las exageraciones de los *flamencómanos* (Ayala y Sastre, 1889: 118-119)

[por qué tener] ni idea de qué es una bulería, una alegría, una soleá, porque nunca le he exao cuentas... Distingo los cantes pero nada más”

VD (Músico Flamenco, 26 años. Cádiz)

“Yo recomiendo a todo el mundo que venga. Hablando musicalmente, la gente tiene que pasar por Madrid. Hay mucho nivel musical. Igualmente, la gente del flamenco de Madrid debe viajar a Andalucía para respirar el flamenco de allí... Allí se baila de una manera, se canta de una manera y se toca de una manera al igual que los músicos de NYC tocan distinto de los de Memphis. Yo, humildemente, tengo esos dos lenguajes.”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Así que, se puede ser andaluz sin entender y “no saber qué es una bulería”, pero porque “no se le ha exao cuentas” pero, desde luego, para aprenderlo, “debe viajar a Andalucía”. Si no se sabe de flamenco, al menos se sabe de flamenquito. Cuando VD se ve cuestionado por este tema, ocupa la posición canónica discursiva más excluyente acerca de la invisibilización de la agencia por efecto de la procedencia, con las herramientas que MRP emplea para construirse y tener “esos dos lenguajes”. Frente a la forma que Ayala y Sastre representan a *lo andaluz* de forma negativa y denostada al vincularlo con los flamencos, VD lo hace sin embargo como “gente formal”, lo que está muy lejos de “los ridículos modales de la gente baja de Andalucía”. Representa además a un andaluz como a alguien que entiende de flamenco porque practica las formas canónicas; si no lo hacen, todavía hay posibilidades de salvación: puede darse una redentora aproximación a la Verdad del flamenco. Pero, esto sólo le sucede a los andaluces en Andalucía porque en Madrid parecen cambiar y desnaturalizarse. En estas representaciones, los espacios siguen transfiriendo propiedades a los sujetos que les construyen en una suerte de misterio por resolver:

“En Andalucía la gente canta en una fiesta no para que te oigan, sino porque le gusta cantar. Aquí cantan para demostrarte que yo canto mejor que tú. Es todo una demostración, un pique... esto no es sano (...) Gente que sea formal y que ensaye; eso por supuesto. Prefiero gente de Andalucía por la forma de bailar y de cantar y de tocar la guitarra, porque la de Madrid no me gusta. El flamenco se vive en la calle, y aquí en la calle sólo se vive la fiesta y la cocaína : no hay gracia, ni chispa, ni aire: sólo han tenido técnica, y son muy currelas y se pasan 10 horas tocando y se comen la guitarra, pero a la hora de acompañar al cante, como sólo les gusta la guitarra... ya puede estar Camarón al lado que al guitarrista le suda la polla lo que diga. Lo mismo al baile: todo pierna; es exhibirse: claqué (...) pero en Andalucía traen a alguien que quiere que haga algo, que te pellizque el corazón, o a mí, que yo soy así y me llaman por eso, porque yo hago algo (...) Los guitarristas y los bailaores no gustan en Andalucía, pero el que vive allí y viene a Madrid lo flipan con él. Tira cuatro notas y la gente lo flipa. Las bailaoras igual: bailan de brazos y de cuerpo, sin embargo las de aquí bailan de piernas para abajo, y con los brazos hacen así y ya está: eso es lo que te digo del “aire”, no? La gente de Andalucía piden semanas en los tablaos y la lían”

VD (Músico Flamenco, 26 años. Cádiz)

“Aquí, todo el stress que hay y eso también te lleva a cómo interpretas, ¿no? Aquí el baile es muy atacado, ¿no? La mayoría de los bailaores buaaahh... parecen karatekas. Encontrar un bailaor que haga eso pero que también se pare a escuchar al cantaor, que mueva un brazo, lo tienen muy pocos... Y con la música pasa igual. Los guitarristas que han estado aquí y se han vuelto a Madrid se les nota. Tienen ese virtuosismo que hay aquí en Madrid y se les nota, ¿no?”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Así pues, los flamencos andaluces se representan con formas más sosegadas mientras que las de los madrileños parecen ir a otro ritmo. Identificándose con estas imágenes, VD y MRP racionalizan sus posiciones con la representación de Madrid como gran ciudad con influjo suficiente para actuar sobre los intérpretes y hacerles actuar como “karatekas” que “solo tienen técnica”. Esta ausencia del

espíritu flamenco en aquellos que no son de donde deben ser es una de las características más representativas con las que se construye una posición identitaria andaluza legitimada para ser flamenco pero, ¿lo tienen todos? Parece que sí. La ira de los representados como “conflictivos” son aplacados por la dulzura de su gracia, dependiendo de dónde sean:

“Es un encanto, canta impresionante y es de Jerez. Allí los gitanos son de otra forma. Sevilla está un poco sectorizado por el rollo de las tres mil viviendas y por Triana. Y en Granada todos los gitanitos que se dedican al flamenco son súper buena gente: hay muchos que no se dedican, pero los que lo hacen son muy buenos, pero son muy conservadores también. En Madrid igual tío, lo que pasa que aquí se les ve venir, por sus formas, por sus hechuras...”

VD (Músico Flamenco, 26 años. Cádiz)

“Yo considero que Madrid ha sido el corazón y podría ser más: las discográficas, managers... no como a lo mejor hace 30 años, porque se han ido, ¿no? Los artistas ya no viene por aquí, pero ¿por qué? Porque España hoy está muy bien comunicada... Hoy te pillas un AVE y ya está, no? Aquí no hay calidad de vida”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

¿Quién querría quedarse a vivir en una ciudad donde no hay calidad de vida? La construcción del andaluz de Madrid es construida en este caso como un sujeto confundido por la ciudad, contradicho, desnaturalizado de su esencia y apartado de los verdaderos caminos del flamenco. En su despiste existencial comparte sin embargo elementos identitarios con los andaluces que residen en la tierra madre: la identificación de Andalucía con España. Sin embargo, muchos de los andaluces con los que hemos convivido se sacuden todos estos potenciados estereotipos y, aunque se construyen también como flamencos andaluces, lo hacen desde posiciones críticas que tratan de sostener en contra del régimen mayoritario. Son varios los mecanismos de desactivación empleados para poder identificarse de otras formas: alegando que las identidades visibilizadas por las políticas son construcciones de otros tiempos, o imágenes potenciadas por ideologías políticas que rechazan por responder a intereses no compartidos.

“Hombre, a mí es que todo esto de Andalucía y España y tal me parece un poco de otra época, ¿no? [no sé... ¡tú sabrás!] Hombre, eso sí que pasa, claro, pero yo tengo muchos colegas que pasan de ese rollo... Yo es que no te puedo contar mucho porque soy un apátrida, y paso un poco de banderas, y tal... joder, ¡me siento raro diciéndote esto ahora que lo verbalizo! pero, es que es así”

JMV (Antropólogo, 26 años. Sevilla)

No es en absoluto casual que este tipo de posiciones que se construyen de espaldas a lo patrimonial se desliguen del espacio en su representación de *lo local* y, desde otras posiciones, se construyan como flamencos con horizontes más cosmopolitas.

Además de las patrimonializadas identidades regionalistas, tratamos también las construcciones de los promotores y defensores de la hispanidad, que son respaldadas por la mayoría de los discursos institucionales, a los que nos hemos referido en capítulos anteriores. Sean de donde sean, se identifican con representaciones de lo flamenco como rasgo de profunda identificación estatal, y levantan con ello barreras en base a la nacionalidad española. Su patriotismo es el vector principal de sus construcciones, hasta el punto de sustantivarlo para invertir o hacer circular el proceso de construcción, pues desconocemos dónde comienza el razonamiento circular de si los flamencos son más flamencos cuando son españoles, o si los españoles son más españoles cuando son flamencos. Esto les permite identificarse con posiciones tan tradicionalistas como contemporáneas por revisar lo

flamenco con elementos tan folclórico-traditionalistas como vanguardistas, siempre que sean asociados a algún españolista. La representación mayoritaria del imaginario canónico madrileño la resumió estupendamente el cantaor Angelillo<sup>271</sup> tras perder frente a Centeno la Copa Pavón 1926 en una carta publicada por *La Voz*: “hombre aprendiz, que siento este arte, que, de origen árabe y después andaluz, es netamente español; lo siento en el fondo de mi alma por haber nacido en la entraña de España en Madrid”

Esto, evidentemente, no sólo sucede en los momentos en los que se desarrolla esta investigación, pues lo flamenco ha sido siempre utilizado como emblema de contraste de formas diversas y, como tal, se refieren a ello flamencólogos y académicos varios. Sirven esas documentaciones de sólidas argumentaciones para los más racionalistas e ilustrados, que definen y defienden posiciones en las que lo flamenco es empleado para argumentar sentencias más políticas que artísticas. La “profunda emoción” de la representación canónica de lo flamenco es la espada que corta cualquier titubeo a la hora de relacionarlo con el sentimiento de ser español.

“Sí, bueno, yo nunca he actuado allí, pero mucho de mis compañeros sí. ¡¡Cómo no vamos a hacerlo!! El flamenco es una de nuestras señas de identidad: España aquí y España donde sea. Es muy típico cuando vas fuera... Se organizan muchas cosas así, no sólo en el Cervantes”

TP (Bailaora, 32 años. Madrid)

“El flamenco nos une. Sobre todo cuando estás por ahí afuera... Aquí no te das cuenta porque estás rodeado de los tuyos, pero cuando vas fuera, y estás unos meses empiezas a echar cosas de menos. Ahora es más fácil con el skype y el whatsapp para verse y eso (...) Ya sé que es un poco típico, ¿no? Pero a veces te apetece escuchar cosas españolas”

IF (Músico flamenco, 33 años. Madrid)

“Me gusta la fuerza, me gustan los giros, las posturas, esos movimientos explosivos y, a la vez, puedes moverte armoniosamente: todo eso cabe en el flamenco. Y claro, si quieres vivirlo y empaparte para poder sentirlo de verdad, pues había que venir a España. Hay que vivir la cultura en el sitio de donde es y bueno, elegí Madrid porque es la capital de España. A mí me gusta la cultura española, aunque todavía me cueste un poco” )

KU (Bailaora, 37 años. Japón)

Estas representaciones de lo flamenco como algo español, como una parte de la *cultura española*, tiene muchas referencias en tratamientos diversos. Son tan habituales las referencias a movimientos anti-flamencos como anti-españolistas<sup>272</sup> como lo son los movimientos flamencos como pro-españolistas, con representaciones de España estereotipadamente relacionadas con la imagen franquista del país. A toda la apropiación y uso de los símbolos flamencos, añadimos la acción que tuvo lugar el 22 de septiembre de 2017 en Tarragona cuando, en pleno *escrache* ciudadano a los

---

<sup>271</sup> Ángel Sampedro Montero “Angelillo” (1908-1973) fue el cantaor más representativo de Madrid según Blas Vega (2006). Llegó a convertirse en uno de los artistas más reconocido del flamenco madrileño, equiparable a Marchena. Encabezó espectáculos, fue galán de películas y el primer cancionero a orquesta. Dejó una amplia discografía y tuvo de por vida un gran reconocimiento, tanto en España como en América

<sup>272</sup> “Analizo el flamenco, el anti-flamenquismo y las identidades nacionales en Barcelona durante las tres décadas anteriores a la Guerra Civil. Así, estudio los significados de los espacios musicales impugnados por los nacionalistas catalanes. A través de los ataques a los cafés cantantes y de la promoción de la sardana y los orfeones, los catalanistas promovieron una identidad que negaba el sistema industrial creado en Cataluña y trataba de eliminar los problemas que venían con él. Al final, sin embargo, los intentos de los nacionalistas catalanes para que pasaran de moda los intérpretes e interpretaciones del flamenco fracasaron a causa de su éxito. Tanto los extranjeros como los catalanes y andaluces en busca de lucro contribuyeron a mantener viva la llama de una Barcelona exótica” (Holguín, 2013:439)

cuerpos de Policía Nacional y Guardia Civil desplegados por el Ministerio del Interior para “vigilar” los movimientos de los independentistas catalanes, un guardia civil les cantó desde el balcón de la habitación en la que dormía un fandango en señal de protesta<sup>273</sup>.

Habituales son los discursos ilustrados que respaldan posiciones analíticas donde lo flamenco era empleado con la función de crear imágenes de identidad nacional con giros que la ciudadanía reproduciría en otros foros. Uno de ellos, de los más numerosos, es el compartido por los que consideran que los “cantes de ida y vuelta” es toda una reivindicación de hermanamiento cultural entre lo español, lo gitano, lo francés, lo cubano, lo mexicano, lo latino...

“Si comparamos el trasfondo ideológico del género andaluz/español en Buenos Aires y Montevideo, hubo significativamente menos intención de presentar los bailes y cantos bajo la pancarta del gitanismo romántico, muy en boga en París o Londres de la época. Bastaba con lo español, mientras que lo gitano parecía demasiado abstracto, europeo. Más bien se trataba de ver en el género andaluz/español un elemento para reforzar la identidad hispana de un sector de la población, anclada en el pasado histórico, y definir el carácter cultural de las emergentes naciones en el Río de la Plata. Pero, aparte de esta dimensión ideológica, se dieron coincidencias del género andaluz/español en las dos partes del mundo: aunque en nuestro caso el inicio de la moda bolerística tardó en llegar comparado con, por ejemplo, París, tanto en el caso de París como el del Cono Sur quedó patente que su popularidad alcanzó su cenit durante la década de los años 50 del siglo XIX, para disminuir significativamente en la década siguiente.” (Steingress, 2013: 35)

El discurso oficial potencia el hecho de que los españoles fueron repartiendo el flamenco por el mundo. Allá donde iban, allí prendía “la llama en los corazones” en cantidades cada vez mayores desde México hasta Japón. Desde estas posiciones, es necesario explicar cómo es posible que haya flamencos en *otros* espacios, y los relatos son diversos, hay tantos como historias de vida puedan contarse. Al anterior relato de MC sobre su procedencia desde una universidad extranjera de prestigio, añadimos otros caminos por los que esta situación se produce. Recordemos las representaciones de JSS y LK sobre los desplazamientos de los intérpretes y sus viajes a Japón entre negocios de anticuarios, y la forma de acceder en México a lo flamenco a través de una documentada profesora:

“En los años 80, cuando los japoneses aparecen por aquí diciendo a mí me gusta el flamenco (...) Los que fueron por allí fueron Antonio Gades, Pilar López que una vez fue en barco, vuelve Antonio Gades que iban con negocios de anticuarios, después Sara Lezana... De esa cosa especial siempre había cuatro interesados entre el público que decían, oye y ¿dónde puedo aprender yo esto? Y claro, se daban los teléfonos particulares, de casa en casa (...) pero claro, cuando no saben la historia y no conocen la historia no pueden saber que hace ya 120 años que una de esas figuras que estaba en los cafés cantante ya estuvo en México, y Carmen Amaya y su familia y Manolo Vargas, el Luisillo, gente de la danza española, Roberto Ximénez”

JJS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

“Metió a mi mamá en una escuela de baile clásico español, flamenco, baile regional mexicano; un poco un mix, pero que tenía como esa cuestión del baile español. Entró a los 9 años y se hizo muy amiga de la directora, que viajó mucho y cuando viajó por España se encontró con esta cultura y se quedó enamorada... Se especializó, se documentó de todo con libros, del diseño del vestuario típico de la zona de Aragón, la música, los pasos... La escuela sigue hasta la fecha.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

Muchos de estos españolistas representan a Madrid como una ciudad muy flamenca por ser su capital una ciudad muy española. Son españolistas también los que consideran que venir a Madrid es

<sup>273</sup> Fuente: [https://elpais.com/elpais/2017/09/22/videos/1506062215\\_353098.html](https://elpais.com/elpais/2017/09/22/videos/1506062215_353098.html). Acceso: 17 de noviembre de 2017.

venir a España. Para estos el mundo de lo flamenco permite un ejercicio metonímico identitario totalizante de representación centralizada del Estado-nación, al menos, en una etapa de sus vidas. La capital es representada como un punto de condensación identitaria que contiene toda la esencia de *lo español*. Con la certeza de iniciar una nueva vida llena de ilusiones, venir a Madrid es, efectivamente, venir a España:

“Me vine a Madrid porque Madrid es Madrid! Madrid es la capital y aquí está todo lo que se necesita. Si quiero ir a cualquier sitio de España se llega desde aquí, si quiero hacer un trámite, lo puedo hacer aquí, si quiero viajar fuera es más barato desde aquí. Cuando empiece a girar fuera me quedaré en Madrid. Estoy como en casa”

JMF (Cantaor aficionado, 27 años, Sevilla)

“Bueno, a mí me interesa lo puro flamenco porque me interesa la esencia de todo, ¿no? Cuando estaba en Argentina hacíamos blues, pero blues del originario. Allí había mucha afición, la música gusta mucho más que acá. Bueno, gusta en otra onda, menos consumista, no sé ¿viste? [¿y el tango?] Noooo, el tango es porteño, es de Buenos Aires sólo: Argentina es un país muy grande... no es como el flamenco en España. Hay más en el sur, ¿no? Pero el flamenco es español, por eso en Madrid hay tanto. Lo puedes encontrar en todos los sitios y se oye en todos los sitios ... Vivir en Madrid te da esa ventaja ¡para lo bueno y para lo malo, ¿no?!”

AAB (Aficionado, 44 años, Argentina)

La identificación con España es empleada también como un discurso excluyente o integrador relacionado con los nacionalismos periféricos. Pero si hay un discurso de identificación con España que tenga un carácter transnacional es el mayoritario canónico de la estereotipada etnia gitana. Es raro encontrar una adscripción étnica como ésta que se constituya en un rechazo a España: todo lo contrario. De la homologación de lo flamenco con lo español, y de lo flamenco con lo gitano, no puede resultar sino la conclusión de que lo gitano es español:

“El 5% de la población, que es gitana, ha construido el 50% del edificio... Y dicen además, pero no!, que esto es español! ¿Dónde se ha cantado flamenco además de en España? ¡Pues no señor! Vamos a ver, qué han hecho los gitanos en Bulgaria? ¿Y por ahí? Han desarrollado lo mismo para allí; allí es su folclore, es lo mismo pero con las formas de allí.

SJJ (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Este isomorfismo identitario es también una de las herramientas de inclusión más eficaces de una etnia que es rechazada en lugares diversos. La eficacia simbólica construida con la etnificación del flamenco en representación de España, otorgan a un grupo étnico deslocalizado por el mundo la posibilidad de unirse a un territorio e identificarse constituyentemente con él: los gitanos españoles, o son flamencos, o no son españoles. Cuando se trata este tema con los informantes, los caminos se agotan.

“¡Qué dices! También hay gitanos en Francia que hacen flamenco, por ejemplo ... los Gipsy Kings, ¡coño! [-pero eso son más rumberos, ¿no?] Bueno, sí, van de otro palo. Los gitanos están por todo el mundo. Ahora recuerdo que hay unos en Argentina que viven allí aislados hace años y que tocan flamenco... pero es cierto que son hijos de españoles”.

AAB (Aficionado, 44 años, Argentina)

A pesar de las representaciones localistas, las construcciones en base a la nación territorializada de los flamencos están por tanto en continua transformación, pero no todas las posiciones de actualizadores son igualmente sancionadas, a pesar de que la actualización identitaria es un práctica



ciudadana tan necesaria como inevitable, y ciertos flamencos, tanto localistas como cosmopolitas las potencian con elementos exógenos:

“Es obvio que la gente que viene de fuera esté más abierta a esas cosas... A mí me encanta el flamenco, y me encanta el flamenco tradicional, pero yo traigo otro bagaje cultural (...) Yo he visto otras cosas, entonces, en esta búsqueda de uno mismo como creador, pues también. Te sale todo el lenguaje que traes de uno mismo, que no es solamente el flamenco, entonces veo cómo sobre todo la gente de fuera se da esa libertad de también meterse por otros caminos. Hay gente que lo hace con toda la raíz, respetando bien, y hay gente que no.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

Si bien están habitualmente asociadas al contacto con *el otro*, fue precisamente Wallace (Wallace, 1972) el que mostró que la actualización mediante la resignificación de las formas se daba dentro de la propia comunidad, sin la necesidad de la figura de un contacto externo. Este tipo de actualizaciones del repertorio identitario no necesitan si quiera un desplazamiento en el espacio, pero no parece ser algo contemplado por nuestros informantes que, en general, buscan en *lo distinto* los escenarios de actualización.

#### 7.4.4 EL EXTRANJERO COMO INTRUSO

Dedicamos un epígrafe al estudio de las posiciones atribuidas a la figura del extranjero. Las determinantes premisas biologicistas para definir caracteres y sus apropiaciones identitarias etnificantes, no sólo producen efectos excluyentes sobre aquellos que no las comparten, sino que diseñan y organizan un mundo que las justifica y reproduce.

La posición de extranjero en su papel de *visitante* fue tratada brevemente en el capítulo sobre las culturas de los flamencos, pero aquí densificamos su análisis en relación al campo identitario; como tal, la figura del extraño, del extranjero o del *alien*, es representada por las comunidades como la de un *intruso*. En el discurso *emic*, el extranjero está explícitamente relacionado con una nacionalidad distinta, o es construido en base a una procedencia representada como extraña y, por tanto, ubicado en base a las fronteras políticas de los distintos niveles fronterizo-administrativos del Estados-nación; en el análisis *etic*, los construimos por su capacidad para activar las barreras de orden simbólico que automáticamente le ubicarán en una posición de exclusión desde la que tendrá que comenzar a relacionarse para gestionar su inclusión. Es atribuida a, y asumida por, cualquier individuo que deja su localidad para construirse en otras, pero también se asocia con el grupo al que *debería* pertenecer en base a lógicas particulares, y que parece abandonar para constituirse en otros. Este hecho será de significativa importancia para los localistas, pues si el vínculo con la tierra de origen es particularmente significativo, el hecho de abandonarla y no estar en ella será un elemento fuertemente condicionante para la construcción identitaria por deber ser constituido en esa castración. La exclusión es frecuentemente representada en términos diacríticos mediante formas de etiquetaje no explícito, pero identificado como “no del barrio”, “no andaluz”, o “no español”; posiciones que arrebatan la posibilidad de constituirse identitariamente como flamencos de derecho por estar en estas posiciones simbólicas en las que vivirán. En la tensión que se establece entre la atribución de los discursos hegemónicos del grupo para potenciar la exclusión o la integración, y su

gestión por parte del individuo para visibilizarla y ocultarla en función de su beneficio, es donde se construyen las cotidianas identidades de los flamencos que viven en la ciudad de Madrid:

“Por un lado, el ser extranjera limita, sobre todo en el prejuicio de la gente... aunque hayan visto tu trabajo. Pero por otro lado, que ha sido la gran mayoría, la gente me ha ayudado mucho por esta condición de venir de fuera: ¿Has cruzado un océano para hacer esto? Yo te ayudo.... Me ha abierto muchas puertas también el empezar desde abajo; sin vergüenza ni nada”

LK (Bailaora, 32 años. México)

LK se identifica como una extranjera. La explícita representación extrema de no-nacional organiza el que alguien cambie de país y, aunque el relato propone en este caso una situación de inclusión, evidencia que la ayuda que se le ofrece a alguien, es porque no pertenece a una concreta representación de grupo. Esto puede activar los prejuicios del resto de integrantes no cosmopolitas de la comunidad, que accionarán resortes menos fraternales cuando detecten amenazadas sus posiciones. Queremos remarcar la importancia que se le da al lugar de procedencia en la aventura identitaria pues, tanto para excluir como para incluir, ambas acciones recuerdan a LK que ella “no es de aquí”.

Las formas de gestionar la presencia del intruso no sólo operan mediante sentencias comunitarias contra un individuo en un nivel más simbólico, si se quiere, sino que están también administrativamente formalizadas en barreras difícilmente salvables para el que viene de otro municipio, región o país, mediante el papeleo de las visas, los plazos de renovación de los permisos, las homologaciones curriculares, el precio de la vivienda y sus ayudas, la duración de los contratos de renta y el plazo en los compromisos, etc., que, en general, son empleadas como herramientas disciplinarias por parte de aquellos a los que no les interesa que el intruso se quede. Si recordamos la queja de LK sobre los impedimentos para homologar “una carrera de diez años de danza (...) por un papel”, que la llevaba a un callejón en el que “no podía pedir becas”. El funcionamiento institucional parece girar engrasado por ciertas instituciones que favorecen ciertos caminos para hacerse flamenco, e impiden otros.

En el sentido común, el intruso parece ser excluido no por su condición de extranjero, sino por no seguir los caminos homologados para hacerse flamenco; por vivir de forma diferente a la que los sectores formalizados que ponen en práctica y potencian las políticas promueven: el de una carrera profesional reconocida, ubicable y controlada. En este sentido, las políticas son doblemente excluyentes. Por un lado, LK no puede aspirar a becas del gobierno de su país de origen por no cumplir los parámetros de la carrera formal; por otro, se redactan con el lugar de procedencia en primer plano, lo que resulta al llegar a España una doble barrera. Ambas exclusiones están conectadas y operan solapadamente pues, si bien el tipo de carrera, formación o bagaje flamencos no es algo que afecte solo a los que llegan a España y no son españoles, los temas burocráticos de visas, convalidaciones y permisos de trabajo, hace en general que se encuentren con más problemas que los nacionales para construir su cotidianidad por razones obvias. Cuando el sistema está continuamente recordándole al extranjero su posición de intruso, los condicionantes son tan intensos que es muy habitual el hecho de construirse desde esta posición identificándose como tal.

“La gente pidiendo ayudas del gobierno, organizando cosas para que pueda ir gente de España, y yo nunca he sido invitada para ir a bailar a México por alguien mexicano, pero hay mucha gente que lo

llevan, y creo que es por ser español... Mis colegas artistas aficionados que se mueven por allá sí que me reconocen mi trabajo, y me alienta"

LK (Bailaora, 32 años. México)

La representación mayoritaria que los localistas hacen de LK es que no trabaja como intérprete porque no tiene la preparación que se demanda para ello, convirtiendo la concomitancia en causa, pues LK es ciertamente excluida por algo calificado como problemático para su atribuida posición y que será representado como extraordinario para otras. Así pues, no se da una relación de inclusión y exclusión isomórfica y replicable tanto entre extranjeros y no extranjeros sino en si se lo ubica en la posición de intruso, y hace el juego más complejo al depender de las particularidades de los sujetos implicados en cada situación. Algunos extranjeros serán salvados por los locales siempre que estos puedan identificar los elementos vinculantes tratados con anterioridad que demuestren que son portadores del don flamenco:

"ST no lo sabe pero porque no le hace falta, tío, eso se trae de serie, se aprende en casa ¿cómo si no? Hay gente que estudia y tiene muchos títulos pero no tiene lo que hay que tener: eso [señala a ST que baila en el salón] , justo eso"

TA (Aficionado, 37 años. Huelva)

Son fundamentales las construcciones del "aquí" y "allí" para poder ubicar, y múltiples son sus representaciones. Se elaboran de formas distintas de la mano del lugar de origen, o con las representaciones de un espacio como hogar, o de desarrollado personal. Independientemente del nivel de proximidad entre pares, los mecanismos de agrupamiento y exclusión parecen ser los mismos a medida que la distancia va desde un extremo del intervalo hasta el otro. A pesar de los localistas más radicales, el mecanismo por el que los lazos de constitución regionalista se abandonan como elemento excluyente, y mediante el que se trasciende a las fronteras nacionales, está relacionado con las experiencias de vivir una temporada en un sitio distinto y relacionarse con gente "de fuera".

"Yo cuando llegué a Sevilla compartía piso con una chica de mi pueblo. Estuve una temporada así antes de subirme a Madrid. Aquí también comparto piso, pero con dos chicas que tampoco son de aquí: una es de Barcelona y la otra es holandesa (...) Las dos estudian en la universidad; nada de flamenco ni nada, pero es mejor, así no estoy todo el día con flamencos. Está bien, ¿no?, pero también apetece ir a tomar algo con otra gente "de fuera". Llegas a casa y es distinto; estoy contento (...) A veces viene a verme algún amigo de Sevilla"

JMF (Cantaor, 27 años. Sevilla)

Las identificaciones cambiantes respecto a la adscripción a grupos diversos, no sólo atienden a la organización de *aquí* hacia *afuera*, y de *fuera* hacia *adentro* en base a las fronteras políticas regionales. Los nacionales que no son de Madrid, a pesar de "ser de aquí", construyen habitualmente sus vidas ocupando posiciones donde Madrid es representado como un espacio hostil invivible que les excluye. Es particularmente en los momentos de más bajo ánimo cuando se asumen estas posiciones por la dureza de la vida en la ciudad con sus adversidades cotidianas. Desde ellas, retoman el discurso de "ser de fuera" al sentir que *Madrid les expulsa* "porque aquí no hay calidad de vida (...) No es el flamenco lo que me tiene a mí aquí, ¡es el trabajo!".

El trabajo... Cuando los flamencos se van *fuera*, se organizan con las lógicas de cualquier emigrante que se busca la vida. La identificación como extraño teje una malla que soporta su cotidianeidad, y que se relata construida con proximidades solidarias y alejamientos desafiantes. Para los localistas es cuestión del radio de proximidad: dentro de Madrid capital se agrupan por barrios, dentro de la Comunidad de Madrid por pueblos, dentro de España por provincias, dentro de la Unión Europea por países:

“Somos de Madrid los tres, ¡pero él es de Vallecas y nosotras de Hortaleza! (...) Lo conocimos por el centro. Nosotras ya íbamos juntas al colegio y salíamos juntas. Bueno, la típica historia de una noche de marcha, y luego vas quedando y eso Antes nos veíamos más con los bolos de verano, pero ahora vamos nosotras dos solas y mientras tanto yo trabajo en la academia (...) ¡Hortaleza y Vallecas son mundos distintos!”

BV (Bailaora, 33 años, Madrid)

“Nosotros ya nos conocíamos de Salamanca. Bueno, yo soy de Salamanca, él es de Béjar, pero nos conocíamos de tocar con gente en común por allá. No nos conocíamos mucho, pero, ya sabes... sabes quién eres porque todos nos conocemos más o menos (...) Nos encontramos aquí en Madrid. No hay mucha gente de allí en este mundillo, al menos yo no la conozco, y en seguida nos juntamos aquí, porque aquí en Madrid estábamos un poco perdidos... es más fácil cuando ya te conoces de antes”

CM (Guitarrista, 36 años. Salamanca)

“Trabajé en la Selva Negra, en un pueblecito llamado Rust cerca de Friburgo (...) en el Europa Park; cuando yo llegué trabajaba en la zona de España (...) era muy chulo porque había muchas fiestas de artistas. Éramos sólo nosotros; todos españoles.”

BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

Como puede esperarse, se enfrentan de formas distintas al hecho del desplazamiento desde sus lugares originarios. La posición de ser de fuera es naturalizada para algunos como algo cotidiano en mitologizadas vidas de intérpretes flamencos errantes, y ni se cuestiona por un momento que no deba ser así; otros la asumen como un elemento precario relacionado con difíciles condiciones de trabajo en su localidad natal, que se ven en la obligación de abandonar para conseguir sus objetivos. Si bien la experiencia de haber estado *fuera* no siempre es suficiente para solidarizarse con una posición nunca asumida por aquellos que no han abandonado su núcleo más próximo, no es extraño que, cuando se trasladen y viajen, el experimentar esta posición haga que su localismo se cosmopolitice pues, al descubrir por comparación otros mundos, algunos de ellos se rediseñarán identitariamente al relativizar sus propios juicios respecto a lo que sucede “dentro”. Uno puede reconocer la posición de otro cuando conecta y lo detecta como un igual:

“Es que si no viajas, si no ves cosas nuevas, si no conoces gente nueva, ¿para qué vives? Así pasa lo que pasa aquí, ¡que no viaja nadie!. Que cuando viajan, como lo hacen sólo para ganar dinero una temporada, ¡ni salen! Todos sabemos que las condiciones son jodidas, no hace falta salir fuera, por algo se van, pero joder, qué estás en otro país, ¡aprovecha! Tráete algo.... Currículum; eso es lo que se traen. Yo alucino.”

TA (Aficionado, 38 años. Huelva)

“No sé por qué será. Yo donde trabajo, Eduardo, siempre es fuera (...) En Francia yo he trabajado mucho. A mí los franceses hasta hace poco eran los que me daban de comer; los que alimentaban mi familia (...) Tenía yo un poco idealizado todo eso, ¿no? [se refiere al mundo musical de los Estados Unidos] Musicalmente sí que me impactó mucho el nivel del Jazz, pero las condiciones me parecieron muy tristes. Los músicos... cómo trabajan, ¿no? Las condiciones...”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

Efectivamente, cuando los de *aquí* están por ahí *fuera*, la nacionalidad es un valor que se gestiona. A pesar de que muchos escriben al respecto de lo que ha significado para los españoles la posibilidad de trabajar fuera del país por poseer supuestas técnicas dancísticas y sensuales formas de ser<sup>274</sup>, no puede obviarse el juego político del característico hecho de lo que significaba ser español en su día, de la misma forma que el peso que tiene serlo hoy:

“Cuando estuve por allí aproveché para dar alguna clase. Me contrataron para dar unos cursos. Yo creo que me contrataron porque era española, porque no era la que mejor bailaba: había chicas que lo hacían mejor que yo.”

BA (Bailaora, 36 años. Castellón)

En la línea de este análisis, los representados como “de afuera” son posiciones atribuidas a todo tipo de sujetos, nacionalidades aparte, españoles, franceses, americanos... Acorde a las representaciones canónicas, los localistas y los cosmopolitas emplean el origen nacional del flamenco para identificar al extranjero. Las formas distintas para construir el grado de proximidad dependen habitualmente de la distancia territorial; en su versión más extremista son habituales en la ciudad de Madrid las referencias a alguien de “fuera” para hablar de los no-nacionales. En esta situación, son de nuevo necesarias explicaciones vinculantes sólidas con el origen flamenco, y es habitual la adscripción a grupos como coartada para ubicarlos:

“El guitarrista esta semana es de Brasil: un brasileño que se enamoró del flamenco. Su padre es español pero que se fue a vivir a Brasi, allí estudió flamenco, se enamoró del flamenco y se vino a vivir a Madrid y toca flamenco y música brasileña que te cagas. Él compone música preciosa que me encanta tocar porque me da libertad para tocarla...”

VD (Músico flamenco, 26 años. Madrid)

“Las cosas se montan dependiendo del presupuesto... La primera vez llevé dos cantando, dos guitarras y una percusión. Conté con [intérprete], un guitarrista que es medio colombiano medio alemán, y con [intérprete sudamericano], cantando iba [intérprete], que es de Granada, [intérprete] de Córdoba, y en la percusión [intérprete], que es de aquí.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

El tener rasgos orientales puede ser un problema en algunos círculos flamencos, y no ser un elemento a tener en cuenta para otros<sup>275</sup>; el cantar *agitanao* puede ser tan demandado como repudiado; el intenso *zapateao* será un síntoma de distinción favorablemente evaluado en algunos

---

<sup>274</sup> El discurso experto flamencológico normaliza este tipo de hechos potenciando el sujeto colectivo español con la estereotipación de lo sensual, de la misma forma que lo hace el discurso patrimonialista: “La presencia del género andaluz o español en el Cono Sur se debió en primer lugar a la popularidad que había desarrollado en Europa durante la primera mitad del siglo XIX. Los principales escenarios del Viejo Continente acogieron los bailarines y las bailarinas españoles con mucho fervor debido a la expresividad, la naturalidad y el aire erótico que desprendió este tipo de coreografía, resumida bajo la denominación de “escuela bolera”, a diferencia del ballet romántico francés” (Steingress, 2013: 1).

<sup>275</sup> Llama poderosamente la atención las diferentes imágenes que proyectan los elencos del Ballet Nacional de España (BNE) y la Compañía Nacional de Danza (CND), por ejemplo. Los rasgos fenotípicos de todo el elenco del BNE pertenecen exclusivamente a la tradicionalmente conocida como familia caucásica, sin embargo, en la CND aparecen rasgos de otras familias; en particular, las asiáticas, en su primera figura Seh Yun Kim, en Yae Gee Park como bailarina solista o Haruhi Otani en el cuerpo de baile. Fuente: <http://cndanza.mcu.es/es/la-compania/elenco-es>. Acceso 16 de noviembre de 2017.

escenarios y criticado y repudiado en otros; ser andaluz o español parece ser siempre un plus para construirse, pero hay que parecerlo:

“¿Qué es más auténtico? ¿un gitano con pinta de “flamenco” con una voz de flamenco como ninguno pero ni idea de flamenco? ¿o una persona como mi marido, de California, hijo de catedráticos, que sabe mucho más de flamenco que muchos de los flamencos? ¿Quién es más auténtico? ¿El gitano o el americano? ¿Es un corpus de repertorio y un estilo, una forma? ¿O es una cosa rancia?”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

“Y no veas cómo bailaba la cabrona, ¿sabes? Yo la veía sólo de espaldas y me llamó la atención cómo se movía, ¿sabes?... cómo pisaba. ¡Pim!, ¡pam!, suelta la falda, sube brazos y se gira y... ¡¡La cagamos!!... ¡¡Tenía Los ojos así!! [traza dos líneas rectas horizontales sobre sus ojos] ¡¡Era china!! Alucina, se me vino todo abajo, macho”

TSM (Bailaor, 44 años. Sevilla)

La exclusión de estos flamencos no es explícita y estricta, pues a lo largo de los tiempos se han ido construyendo espacios donde ubicarlos. Acorde al peso de la patrimonialización de lo flamenco, aquellos que no respondan a los cánones largamente contruidos serán ubicados en “mestizos”, “nuevos” o “jóvenes” flamencos al margen de sus propias definiciones identitarias, o en la categoría por excelencia en la que todos caben y donde encuentran hueco los flamencos más cosmopolitas: las “world music”. Prestamos particular atención a las posiciones creadas para presentar a este tipo de flamencos en los que, cuando interesen serán incluidos como flamencos de los nuestros porque enriquecen el flamenco al universalizarlo y, serán excluidos cuando no interese en una forma amalgamada de *world-music*, pero seguirán dentro del mercado por responder a otras demandas degradadas para los canónicos.

“Y yo decía, tío, tú vota lo que quieras, pero el flamenco aquí es el [intérprete1], y lo que no es el flamenco es esto otro... Y luego estaba “pop”... Joder tío, pon una etiqueta que se entienda, que diga “músicas del mundo” o algo, así, no vas a poner a competir al [intérprete1] con [intérprete2], -no, es que [intérprete2] no es flamenco [se pregunta y se responde]-, pues depende... Ellos son flamencos y tocan bulería y no sé qué, ahora, lo que tocan en este disco es salsa...”

GMJ (flamencólogo, 60 años. Madrid)

Estas taxonomías responden a las lógicas de gestión de la conflictiva diversidad para la patrimonialización de la cultura, y que se resuelve clasificando y reubicando a los flamencos en categorías que, si bien pueden resultar aparentemente favorables por tener hueco en un mundo complejo y constituido en la competencia, tienen un precio elevado. La identificación en estas posiciones constituye una forma de ser flamenco excluyente y poco integradora en una representación de lo flamenco particularmente localista pues, si bien los reconoce, lo hace precisamente como *otros*. El verdadero drama que dibuja el horizonte del flamenco patrimonializado no es ya el relegar a posiciones de exclusión que aquí analizamos como explícitas, sino que éstas son asumidas por muchos de buen agrado a pesar de crearse por no responder a lo que se demanda. No quiere decir esto que no puedan vivir así, o que no haya mercado para que trabajen como intérpretes, sino que las políticas nacionales que las gestionan no cuentan con ellas sino como una acción funcionalmente integradora en la construcción de su epónimo, pues la aparente inclusión de sus posiciones se realiza en posiciones verdaderamente degradadas por no ser las deseadas por las instituciones en tanto que no se adaptan a la ortodoxia canónica.

El despliegue de toda la maquinaria institucional puesta en práctica durante décadas trabaja para construcciones identitarias no relacionadas con la idea de crear espacios en los que integrar los proyectos de vida de la gente, sino con aquellos que sirvan a las instituciones. Las habituales tensiones, las contradicciones y la confusión que podrían originar los habituales cambios en los diseños identitarios representan un problema en este tipo de proyectos, pues no se puede permitir el prestarse a confusión en la competición por las posiciones de otros proyectos identitarios presentes en el globo. Al servicio de estos trascendentes objetivos se diseñan políticas que convierten en sentido común lógicas de clasificación metacultural, que ponen en práctica todos los intangibles mecanismos para la exclusión de lo distinto (Han, 2017).

Respecto al tratamiento de los representados como “de afuera” por vivir “afuera”, es habitual la presencia en Madrid de flamencos no-nacionales que viven en otros países diferentes a España y que pasan por la ciudad por motivos diversos. Aunque la visita está habitualmente relacionada con “turismo” o con “trabajo”, “siempre se aprovecha para ver a los amigos”. Este grupo de identificación está constituido por una enorme diversidad en cuanto a los numerosos particulares relatos, pero los agrupamos en dos posiciones mayoritarias: los que van y vienen porque quieren, y los que van y vienen porque no les queda más remedio:

“Yo encontré al llegar un trabajo *patito* y me fui a China 5 meses (...) después de dos meses de estar en Madrid. No tenía alternativa: aquí no podía trabajar y bueno, era un trabajo de baile aunque estuviera en China (...) En China conocía a varios extranjeros, y luego fui a la embajada y allí conocí más gente (...) Volví al siguiente año y todo fue más fácil”

LK (Bailaora, 32 años. México)

“Yo ya había estudiado un poco en Holanda, pero muy poco. Yo empecé bailando, y ahora me interesa el cante (...) Mi profesora era holandesa, sí (...) Había estado en Madrid y siempre hablaba muy bien, sobre todo de la gente, que era muy abierta, y eso, ¡y tenía razón! (...) Yo ya hablaba español antes de venir porque tuve un novio español que trabajaba en [ciudad holandesa], pero a él no le gustaba el flamenco, ¡¡y eso que era de [ciudad andaluza]!! [se ríe]”

E (alumna de cante, 41 años. Holanda)

Estos flamencos representan a Madrid como un espacio que forma parte de sus redes internacionales de trabajo en la que se construyen como ciudadanos de particular cosmopolitismo, y de la que comparten además las representaciones anteriormente descritas. Los cosmopolitas reparan en “dónde has trabajado y con quién has estado”; compartir tiempo con alguien tiene muchas implicaciones. De hecho, Madrid aparece en estos grupos como una capital más de tantas que hay en el planeta y que, como capitales, comparten todas sus atribuidas características:

“Cuando estuve en NYC aproveché para hacer varios cursos... un seminario con FFG. Nunca me imaginé que fuera a estar allí, ¿no? Siempre creí que me lo cruzaría en España, ¡¡sí me lo encontraba!! pero ya ves... Cosas de la globalización, ¿no?”

VRN (Bailaora, 37 años. Madrid)

Las instituciones, sin embargo, parecen obviar la movilidad de los intérpretes y siguen potenciando el discurso regional-administrativo de las áreas culturales. La imagen institucionalmente proyectada de lo flamenco como una forma de ser español, facilita la idea de que fuera del país se diluyan las fronteras regionales internas y que, con discursos enfocados a colaborar en los proyectos de respaldo a la construcción de la *identidad nacional*, formen grupos con elementos que trascienden a las

fronteras internas, escalando la pugna del andaluz o madrileño por la de español o japonés, por ejemplo; es un fenómeno escalado. Siguiendo este curso taxonómico, los flamencos no-españoles son adscritos y se adscriben a escuelas de Estados-nación como “flamenco japonés” o “flamenco mexicano” que sólo algunos flamencos e instituciones reconocen como tales. Son los canónicos más tradicionalistas y los empresarios y productores los que reproducen y potencian estas representaciones, independientemente de con quién hayan trabajado y con quién hayan estado los flamencos a los que se refieren. El discurso sólo está articulado para los especialistas del campo que reproducen las representaciones patrimoniales y que hablan de la “escuela japonesa”, por ejemplo. Para el resto, son intuiciones que perciben al organizar la experiencia de hechos que consideran relacionados con las fronteras políticas de los países:

“Sí, sí, casi todo fuera. Claro que se mueve fuera el flamenco... ¡y más que aquí! Yo lo trabajo todo aquí, ¿no? pero un par de amigos míos trabajan sólo fuera, por ejemplo. Si quieres puedo darte su contacto. Ellos llevan todos artistas extranjeros que actúan por ahí (...) No, aquí no actúan, no se comen un colín si actúan aquí (...) No, no lo hacen mal, no sé, pero no sé... ¿tú irías a ver a uno bailando con pinta de chino?”

QP (Representante de artistas, 46 años. Madrid)

“En Japón se mueve mucho flamenco. Igual que antes se decía que algunos bailes no gustan mucho en Estados Unidos, aquí tampoco gustan otros: cada sitio tiene su público; cada sitio tiene su espectáculo (...) No sé muy bien por qué será, pero es cierto que la gente quiere ver una cosa y si no se la das, pues no le gusta. Así es.”

MCM (Bailaora y empresaria flamenca, 49 años. Valladolid)

Desde luego que “se mueve mucho fuera” pero, si hay mercado, ¿por qué el flamenco va a limitarse a aparecer en espacios típicamente españoles representados por españoles? Efectivamente, no sucede así. En todos los países en los que hay flamencos se organizan sus propias escuelas y mercados desde hace años, y esto puede ser un problema para el uso identitario del símbolo como discriminante. En los espacios en los que lo flamenco quiere ser identificado con lo español, la acción re-presentativa no puede ser dejada en manos de cualquiera.

“Hay escuelas que te contratan por 2 ó 3 meses, pero a donde yo fui era un parque temático italiano que querían que hubiera un espectáculo de flamenco. Era un parque temático que tenía una especie de mini Venecia donde ibas en góndola con sus puentecitos, muchos chefs italianos con la pizza al horno... y un espectáculo flamenco. Todo el público de allí era japonés. Los únicos no japoneses eran los trabajadores: muuuuchos brasileños”

LK (Bailaora, 32 años. México)





**PANAMA  
FLAMENCO  
FESTIVAL**

Desde el 20 al 26 de marzo de 2017

**CLASES MAGISTRALES, GASTRONOMÍA Y ESPECTÁCULOS**

**Info: [www.ffpty.com](http://www.ffpty.com) / 64060085**

Produce: **FLAMENCO**

A beneficio de: **ALBA**

**ABUELO** **Reunión** **Copa Airlines** **Mercantil** **Televisión** **IBERIA** **Twinkl** **CASINO**

Imprime: **La Prensa** **Budget** **Venezuela** **Nova Terra** **GUSTAVO LOBENA**

español”<sup>277</sup>

Sin embargo, este estereotipado y cuantitativo interés no parece materializarse en facilidades en su día a día en la ciudad de Madrid. Sus formas de construirse están habitualmente condicionadas por la posición de un intruso al que se le deja acercarse confiadamente por esta particular familiaridad, pero que son de la misma forma excluidos cuando es pertinente por ser representados prejuiciosamente como el estereotipo promovido por las políticas. Cuando la integración no se da, es habitual encontrar discursos de exclusión hacia el no-español desde posiciones de apropiación patriótica de lo flamenco:

“Bueno es que lo de ser flamenco depende... ¡faltaría más! Un flamenco del sur nada tiene que ver con un flamenco de Madrid; bueno, algunos sí, pero porque son de allí. Donde yo vivo hay algunos flamencos, y no son españoles [estamos hablando de dos chicas japonesas]. Salimos juntos a veces después de las clases, aunque no somos muy amigas. Pero vamos, que sí que son flamencos... ellos dicen que lo son y con eso vale, ¿no?”

EC (Bailaora, 29 años, Canadá)

“Yo he visto a gente vomitar con la tortilla de patata, porque claro, es una comunidad en aceite [se refiere a los flamencos españoles]. Gente acostumbrada a todo cocido, en vapor... [se refiere a los japoneses] La he visto vomitar, cómo la robaban, simplemente por nuestra forma de dicción se han reído de muchas chicas japonesas, porque somos gesticuladores, a veces brutos también...”

JJS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Para los cosmopolitas, el hecho de convivir con flamencos de todas las partes del mundo y conectar con las distintas sensibilidades que descubren para incluir otras formas de ser, les convierte en sujetos verdaderamente integradores hacia flamencos no patrimonializados, renunciando a estas representaciones como herramientas disciplinares para castigar otras construcciones flamencas. Muchas de las verdaderas situaciones de exclusión en las que viven los flamencos con rasgos fenotípicos orientales son absolutamente desconocidas para la mayoría de los flamencos. El tema suele ser tratado con ligereza, y no se llega a conocer el drama de aquellos que viven invisibilizados para los demás. La historia del inmigrante en una capital es una historia mil veces contada, y la de los flamencos no arroja nuevas luces cuando no se cumple el éxito soñado y se construyen desde la exclusión. La forma que tienen las instituciones de incluir a estos sujetos está basada en presunciones absolutamente localistas. Las instituciones recurren de nuevo a la etnificación de las prácticas para hablar del “flamenco japonés”, ensalzando las posiciones de artistas de *allá* que acaban siendo reconocidas *aquí* por temas más relacionados con lo bien que lo han aprendido, que por la genuinidad de sus posiciones, pues el reconocimiento pasa por una aproximación canónica a la identidad patrimonializada que, en una acción supuestamente generosa, trata de reconocer lo propio en el *otro* como algo mejor cuanto más se parezca a lo *nuestro*, sin otro tipo de reconocimiento formal. El mayor de los reconocimientos será sin duda para el que mejor haya entendido, comprendido y puesto en práctica el flamenco patrimonializado; en definitiva, la mejor de las copias; el peor de los ridículos será para la peor de las copias, representada como una vulgar imitación de lo *nuestro*.

Se reproducen escalados los mecanismos de exclusión, pues se produce de nuevo una doble exclusión para aquellos que no sigan lo visibilizado como “flamenco japonés”. Ni los autopresentados

---

<sup>277</sup> Fuente: <http://marcaespana.es/actualidad/cultura/madrid-una-capital-del-flamenco>. Acceso, 1 de febrero de 2017

al planeta como sus legítimos gestores, sean andaluces, madrileños o españoles, ni la representación de las delegaciones estatales que representan a España y Japón, reconocerán sus posiciones con un doble castigo pues, ni *es*, ni sigue el camino para *llegar a ser*. Experimentarán por tanto una exclusión trezada indefinidamente de la que sólo se librarán siguiendo carreras ejemplarizantes como la de estar en contacto con los verdaderos portadores del don, reconocidos por aquellas instituciones locales reconocidas a su vez por las instituciones españolas, legitimadas ante todo el planeta por UNESCO.

Así pues, incluyendo al resto de extranjeros no reconocidos, no hay forma de hacerse flamenco si no es construyéndose como lo hacen los flamencos por derecho, pues no sólo hay que serlo, sino parecerlo. El foco estará sobre las técnicas interpretativas para adscribir a grupos de identificación distintos pero, al no ocupar posiciones reconocidas, sus prácticas no serán evaluadas positivamente como el signo de nuevas posibilidades de ser flamenco con las actualizaciones de los repertorios, sino que quedarán automáticamente descartadas sus propuestas, siempre representadas como no válidas:

“Prefiero tocar más suave, que suene todo más homogéneo... es feo que sea tan CHAN CHAN CHAN [hace como que golpea la guitarra con intensidad]. La dinámica es muy importante, pero luego no lo parece... se emocionan y empiezan a rascar. Eso sí, la pulsación es muy buena. Me gusta eso de los de Madrid (...) Yo soy muy flamenco; no toco otra cosa. Además, es toda la cultura mediterránea. Esto la gente no lo sabe, pero el flamenco no sólo es de aquí. Bueno, el flamenco español sí, claro, pero está compuesto de toda la música del Mediterráneo, en siglos. Es tan evidente que no se puede negar: sólo hay que escucharlo. Lo que pasa que trabajar aquí es difícil. Los trabajos son para los españoles. Yo salgo con alguno, pero ellos se reparten los trabajos... por lo visto tampoco hay tanto.”

MF (Guitarrista, 33 años. Egipto)

“Es que yo piso muy fuerte todo el tiempo, a mí me gusta así... muy pasional. Intento que el punta-tacón suene bien fuerte: como una ametralladora, pero me dicen que no tengo dinámica, que tengo que relajarlo y hacerlo más elástico... como si no supiera hacerlo... La verdad es que esa profesora no me gusta mucho”

EC (Bailaora, 29 años, Canadá)

“¿Las manos como palomas? Que me enseñen mejor a mover las manos... además, ¿qué palomas? Yo las mano las muevo bien, lo hago como las otras, pero esta mujer es mala persona: yo creo que me tiene manía, porque lo hago igual que las demás... eso sí, de mover el culo ¡ni hablamos! ¡Soy la mejor! ... jajajja (...) Yo bailo porque me gusta bailar, no bailo sólo flamenco (...) Vengo a Madrid de vez en cuando y aprovecho para practicar. Tengo una escuela en Sao Paulo donde enseño danza y tengo bastantes alumnos pero no, aquí no he trabajado mucho; aquí yo soy alumna. El nivel es muy alto. No sabría dónde bailar; nadie creo que quisiera pagar por verme.”

UD (Bailaora, 42 años, Brasil)

Es así cómo la condición de no-nacional es empleada para adscribir estas posiciones deslegitimadas a denostados círculos que comparten de forma mayoritaria este tipo de discursos. Si bien es cierto que hay otras trayectorias con mayor suerte, son en nuestra experiencia absolutamente minoritarias en tanto que se dan por pertenecer a élites constituidas con los elementos que hemos tratado a lo largo del capítulo.

## CAPÍTULO 4

### FLAMENCO POR DERECHO

### DEL DERECHO AL FLAMENCO A LOS DERECHOS CULTURALES

-¿Cuánto vale ir de Hampton a Chelsea?  
-Penique y medio río arriba; y penique y medio de Chelsea a Hampton  
-...No lleva un bote el que fija las tarifas.

**Tomás Moro** en “Un hombre para la eternidad” (1966)

“Por derecho” es una célebre expresión del discurso canónico de lo flamenco atribuida a la interpretación “fidedigna” y con éxito de un estilo en particular, mayoritariamente reconocida por ser la más compartida y compartible por una gran parte de los flamencos. Su uso es habitual y reiteradamente la encontramos en las unidades de observación; constituye un denominador común de la unidad analítica, que viene a coincidir con lo observado en otros contextos de España y, en particular, de Andalucía. Su uso se ha generalizado a diversos espacios y tiempos al jugar con los significados de una suerte de posición legitimadora atribuida por la comunidad en base a un reconocimiento mayoritario, y ha ampliado el margen de lo predecible hasta límites en que esta polisemia es empleada para transformar las apropiaciones simbólicas de uso sobre lo flamenco en apropiaciones de carácter excluyente, efectivamente formalizadas en base a derecho de la mano de las leyes de la patrimonialización de la cultura, en el marco del reconocimiento de los “Derechos Culturales” de una comunidad (UNESCO, 2007).

El campo de los derechos culturales es un espacio multidisciplinar lleno de aristas en el que temas diversos son tratados desde las distintas ópticas del derecho, la musicología, antropología, sociología, filosofía o el arte, y al que nos aproximamos inevitablemente porque es en él donde la construcción del legitimado ejercicio del derecho sobre lo flamenco se gesta formalmente. No pretendemos con este planteamiento ocupar una posición extremadamente relativista sobre el legítimo uso de las

prácticas culturales asignadas a ciertos grupos humanos<sup>278</sup> (Herskovits, 1947), sino que ponemos en cuestión las apropiaciones exclusivas y excluyentes que de ellas se hacen sobre la producción social de los bordes culturales y las fronteras identitarias por ser la base de formulaciones políticas que son fuente de desigualdad social, y que podrían evitarse con otro tipo de tratamientos.

Por otro lado, la garantía del acceso al flamenco como cultura se construye como un derecho ciudadano reconocido en muchas de las constituciones contemporáneas precisamente como de acceso a “la vida (...) cultural”, representado como un derecho de segunda generación que debe ser garantizado por los órganos específicamente competentes<sup>279</sup> mediante el reconocimiento institucional de lo que podríamos llamar *derechos culturales subjetivos* de la ciudadanía<sup>280</sup>. El deber atribuido en el preámbulo de la Constitución Española de “proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones”, y “promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida”, hace que las nociones manejadas acerca de “la cultura” o “el mundo cultural” por parte de las instituciones que ostentan este poder, se materialicen con gran impacto en la vida social de los ciudadanos en lo que proponemos como una doble vertiente al distinguir una construcción separada de las representaciones más compartidas que acerca de la “cultura” y la “educación” se manejan en la organización ministerial. En este sentido, dichas atribuciones afectarían tanto en el acceso a la enseñanza y otros bienes educativos, cuyas políticas serán ejecutadas en la mayoría de las atribuciones por parte del Ministerio de Educación, como las puestas en práctica en su mayoría por el Ministerio de Cultura para las garantías de participación e integración en la vida comunitaria en su representación más generalizada de lo social, materializado en múltiples dimensiones artísticas, literarias o musicales, vinculadas “al desarrollo integral de su personalidad” (CE, A25.2). Si bien en algunos puntos de lo cotidiano las políticas puestas en práctica por ambos Ministerios tienen puntos en común, o es habitual la acción de ciertas campañas en conjunto, o incluso han salido del mismo Ministerio dependiendo del partido en el gobierno, tratamos en este

---

<sup>278</sup> “La declaración de Herskovits albergaba términos categóricos, que excluían la posibilidad de cualquier formulación universal tanto de “derechos” como del significado del adjetivo “humano”. El argumento era que, dado que muchas culturas carecen de un concepto explícito de derechos, o de una noción universal de humanidad común, que incluya a otras culturas o grupos étnicos en condiciones de igualdad, resultaba una violación de su integridad cultural y un acto de imperialismo cultural imponerles conceptos ajenos —occidentales— sobre la naturaleza humana universal o los derechos. (Turner, 2010:56)

<sup>279</sup> La referencia a la responsabilidad de los poderes públicos para garantizar este derecho es explícita a lo largo de todo el texto constitucional español. En su A9.2 puede leerse que “Corresponde a los poderes públicos promover las condiciones para que la libertad y la igualdad del individuo y de los grupos en que se integra sean reales y efectivas; remover los obstáculos que impidan o dificulten su plenitud y facilitar la participación de todos los ciudadanos en la vida política, económica, cultural y social”. El A44.1, dice que “Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho.” [Fuente: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>]. Acceso, 29 de abril de 2018.

<sup>280</sup> Un ejemplo sobre su tratamiento lo encontramos en el A25.2 en su referencia a la responsabilidad institucional para garantizar la inclusión de los ciudadanos con penas privativas de libertad mediante su “acceso a la cultura”: “Las penas privativas de libertad y las medidas de seguridad estarán orientadas hacia la reeducación y reinserción social y no podrán consistir en trabajos forzados. El condenado a pena de prisión que estuviere cumpliendo la misma gozará de los derechos fundamentales de este Capítulo, a excepción de los que se vean expresamente limitados por el contenido del fallo condenatorio, el sentido de la pena y la ley penitenciaria. En todo caso, tendrá derecho a un trabajo remunerado y a los beneficios correspondientes de la Seguridad Social, así como al acceso a la cultura y al desarrollo integral de su personalidad.” [Fuente: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>]. Acceso, 29 de abril de 2018.

epígrafe las representaciones de lo flamenco que cabrían en esta segunda gran familia, construida de la mano de un lenguaje y taxonomías *emic* que se representan por lógicas técnico-administrativas<sup>281</sup>. En su puesta en práctica, lejos de garantizar un derecho a los flamencos para relacionarse con la gestión de la Administración al respecto, se le otorgan por el contrario poderes a los organismos estatales<sup>282</sup> para gestionar la salvaguardia, promoción y adquisición de un *mundo cultural* construido por un complejo entramado de bienes y servicios en el que se han gestando las imágenes más familiares acerca de lo flamenco<sup>283</sup>, en las que resulta cotidiano poder identificarlos y clasificarlos mediante nociones metaculturales como las de “material” e “inmaterial” (UNESCO, 1989,2003). Los discursos predominantes en el mundo de las denominadas políticas culturales son construidos mediante estos órdenes taxonómicos, diseñando campos metaculturales con nociones patrimonialistas que pasan, sin embargo, por culturales, y que son las que habitualmente encontramos en Recomendaciones, Leyes y Decretos de instituciones y organismos nacionales e internacionales, pero que afectan también a las políticas municipales, provinciales y regionales. Su existencia no es menor, pues se lleva adelante con lógicas que legitiman y dan sentido a las maquinarias burocráticas que gestionan y administran con premisas de orden jurídico que promueven que “los derechos son tanto más elevados cuanto mayor es el nivel de protección legal establecido, ora como derecho fundamental, ora como derecho subjetivo o interés legítimo” (Carralero, 2013:2). Estos tratamientos se alejan de cualquier noción antropológica de cultura al permitir la creación de un corpus sustancializado sobre el que legislar y dar entrada a representaciones apropiables en base a derecho efectivo que construyen, además, el marco en el que se naturalizará su apropiación exclusiva al fomentar jerarquías en base a imágenes de lo flamenco que no tienen por qué responder a las necesidades vitales de sus usuarios. Es más, mediante un abuso simbólico de la sinécdoque, este tipo de tratamientos abren la puerta a

---

<sup>281</sup> Éste es un vasto campo que excede los contenidos de esta tesis, y por ello nos limitamos a nombrar las fuentes que hemos encontrado como más citadas por los teóricos que realizan este tipo de tratamiento como “gestores culturales”. Una de los más citados tratamientos que sustancializa y burocratiza la cultura es la “clasificación” de Ivonne Donders (2010), que distingue tres “tipos” de representaciones en el campo de los Derechos Culturales, estudiando las distintas acciones de las instituciones y organismos en base a cada uno de los tipos.

La “estática o material”: La cultura es aquí representada por los productos o bienes culturales. El marco de los DDCC se centra aquí en la protección de la herencia cultural, que da derecho a disfrutar de la cultura –de ésta-, y del acceso a bienes y valores en museos, bibliotecas, fiestas populares, y lo representado como manifestaciones artísticas en general.

La “dinámica o intelectual”: La cultura es representada por “procesos culturales”, que relaciona con el arte representado como proceso creador, así como la creación científica o invención. Aquí, el marco de los derechos culturales se construye en base a la gestión de los ejercicios de libertades fundamentales que garanticen lo eficaz del proceso, como la garantía de proporcionar posiciones de libre ideología, expresión o no discriminación; pero también la protección de las creaciones culturales y el derecho a la participación en la vida cultural.

Por último, distingue la “global o colectiva”, relacionada con los modos de vida y el patrimonio colectivo. El marco de los derechos culturales se construye con estudios sobre la diversidad cultural, enfocados a la protección de lo representado como culturas minoritarias, los derechos de autodeterminación y de la libertad de pensamiento y calidad de vida.

<sup>282</sup> CE. A46: “Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio. [Fuente: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>]. Acceso, 29 de abril de 2018.

<sup>283</sup> CE. A148. 1. El Estado tiene competencia exclusiva sobre las siguientes materias (...) 28.ª Defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas.

2. Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial y facilitará la comunicación cultural entre las Comunidades Autónomas, de acuerdo con ellas. [Fuente: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>]. Acceso, 29 de abril de 2018.



naturalizados procederes que pueden dar pie a la apropiación total de otras representaciones posibles de la cultura, y que podría particularizarse a otras dimensiones como la lengua (May, 2010) o la religión (Streck, 2010).

En las estancas clasificaciones legalistas, la dimensión política se materializa compartimentalizada en los aspectos más formalizados de la vida política institucional, convirtiéndose en un aspecto de la vida social que no parece tener conexiones con otros campos si no son mediante esos canales, y que se nos presentan por ello neutralizado en lo flamenco. Sus imágenes más comunes parecen construirse fuera de toda ideología, y sólo unos pocos tendrán por ello la capacidad de cuestionar lo que se representa como el sentido común mediante el que se adscribe, asigna y reparte todo lo que lo construya. Esta acción no se limita solamente al campo cultural pues, de forma concomitante, afecta a las dinámicas de construcción identitarias, tanto individuales como compartidas ya que, simultáneamente a la apropiación de las culturas se produce la apropiación de las identidades. La capacidad de representación, el poder de definirse o ser definido, el derecho a ser quien uno elija, o el análisis de las relaciones que lo permiten o lo impiden son, por tanto, análisis imprescindibles en este estudio y, para ello, tratamos también las políticas que afectan al campo de lo habitualmente tratado como derechos identitarios de los grupos, también gestado y desarrollado en el mencionado campo de los Derechos Culturales (UNESCO, 2007).

Somos conscientes de que el tema de los Derechos Culturales desborda el mero tratamiento antropológico por la transdisciplinariedad e interseccionalidad que lo caracteriza y que, además, va mucho más allá del campo de lo flamenco. Sin embargo, las conclusiones alcanzadas en los apartados precedentes de esta tesis, unidas a las informaciones e interpretaciones que mostramos en este capítulo, nos permiten aportar consideraciones de cierto calado que, más allá de unas conclusiones generales, constituyen nuestra contribución obligada a este campo. Nos ha guiado el enorme potencial y las ventajas selectivas que la etnografía y el pensamiento antropológico han venido desarrollando sobre la cultura y la patrimonialización cultural e identitaria, pero también los tratamientos alternativos sobre los Derechos Humanos y Culturales efectuados singularmente por teóricos como Cowan (2010) o Turner (2003, 2010). Sus propuestas abarcan finos análisis sobre la posibilidad práctica del ejercicio de los derechos individuales al construirse en tensión con los derechos defendidos por las comunidades a las que se adscriben los sujetos, haciendo en lo cotidiano entrar en contradicción el ejercicio simultáneo de ambas posiciones (Cowan, 2010). Los necesarios puntos intermedios en los que ubicar a los ciudadanos en este aparente antagonismo son resueltos de formas distintas, y no siempre exitosas, por lo representado como desequilibrado en un resultado en el que una de las posiciones devore a la otra. La especificidad de cada caso, construida con “la producción social de la diferencia humana” (Turner, 2010), serán propuestas jurídicas de acciones positivas por parte de los gobiernos que tratan de encontrar los equilibrios que les resultan pertinentes para cada caso y que, según Turner, complejiza el caso más que lo resuelve.

Para alcanzar nuestro objetivo operamos con la perspectiva teórica y metodológica adoptada por los tratamientos antropológicos consistentes, sobre todo, en los procesos de restitución con los que devolver a la ciudadanía las agencialidades y los empoderamientos que los procesos de patrimonialización usurpan. El hecho de representar lo flamenco como un don que se concede, exige previamente una apropiación que despoja a aquellos que ya lo tenían previamente. Las exclusiones a las que son sometidos pasan por el no reconocimiento de las posiciones de productores de flamenco

como bien de uso, y la inclusión se produce por el reconocimiento como consumidores de lo ya convertido en un bien de cambio. En este escenario, los círculos de reciprocidad en los que se intercambiará el metaflamenco ya no serán gestionado por sus verdaderos protagonistas, sino por los agentes institucionales implicados en dicha apropiación y sus reconocidos delegados, que gestionarán el intercambio de la mano de sujetos colectivos creados para tal fin mediante “procesos de indigenización”. En palabras de Friedman (2001), “es necesario explorar las conexiones entre la desintegración de una hegemonía, el surgimiento de nuevas clases y la caída de las antiguas, los procesos de lumpenización, etnificación e indigenización en cuanto se relacionan con la multinacionalización, la emergencia de nuevas hegemonías y la aparición de nuevas regiones centrales (Friedman, 2001:12).

Frente a las creencias más divulgadas sobre lo favorable de estos círculos de intercambio que desarrollan la economía y lideran la salida de la crisis económica en el marco de las políticas de incentivación para el desarrollo de lo turístico, la puesta en práctica de estos procedimientos generará mucho más que beneficio para unos pocos, y también otro tipo de efectos disciplinarios. Mediante la creación de castas dentro de grupos marginales que son favorecidas por estos procesos de patrimonialización se producirán ejes de segmentación vertical dentro de sus propios grupos, potenciando imágenes de lo flamenco que serán fuente de desencuentro para la mayoría de sus usuarios. De la mano de la restitución de los saberes producidos y el ejercicio garante de la sostenibilidad política de sus posiciones para poder ejercer en libertad el derecho a lo flamenco, se propone trabajar de la mano de sus usuarios en aquello que les resulte interesante en este campo, y generar espacios donde vivir con estos saberes restituidos de la forma que mejor les convenga para que vuelvan a ser el centro de sus vidas.

## **8.1 DE APROPIACIONES SIMBÓLICAS A APROPIACIONES EXCLUYENTES. DEL DERECHO AL FLAMENCO AL DERECHO SOBRE LO FLAMENCO**

En el estudio de esta cultura musical hemos situado en posiciones protagonistas a los intérpretes y comunes. Hemos tratado estas posiciones con una noción de diversidad cultural que no participara de organizaciones jerárquicas en grupos y subgrupos. Sin embargo, el resultado de su acción interpretativa es recibido desde posiciones distintas acorde a parámetros de legitimación contruidos de la mano de su mundillo, sus parientes, su aspecto, su procedencia o los aspectos públicos de su biografía, entre otros.

Uno de los más densificados, y con el que muchos de los flamencos con los que hemos convivido organizan los grupos humanos, es habitualmente representado como el repertorio de sus obras producidas. Esto permite, en un ejercicio reduccionista, ubicar cuantitativamente a los sujetos al atribuir posiciones de privilegio al que más obras haya logrado inscribir, editar o producir o, cualitativamente, por el impacto que hayan llegado a tener, organizando, clasificando y evaluando sus realidades culturales en base al ejercicio de esta homologación por particulares criterios, espacios y tiempos. Tomando la parte por el todo, haciendo que sus obras ya producidas representen sus potencialidades y diferentes aptitudes para la interpretación, se facilita mediante este identificador la presentación estereotipada de muchos de ellos. Representada esta acción como un universal cultural, al comparar y organizar otras representaciones y prácticas de lo flamenco que circulan en el mismo



campo con esta producción, se agotan otros caminos para vivir como flamenco al impedir el acceso a la supervivencia mediante la puesta en práctica de otras formas de vivirlo. Recordemos que a VD “le faltaba un disco” para poder acceder a la posición que GM debía atribuir y, el hecho de no compartir esta posición ubica a los disidentes que no poseen obras producidas, o que no quieren compartirlas y ponerlas en circulación acorde a las dinámicas y gustos impuestos por los grupos mayoritarios, en posiciones degradadas representados como una suerte de subgrupos, en tanto que son representados como menos legitimados para experimentar lo flamenco de forma cotidiana en base a sus propios criterios. Dentro de los grupos identificables con las imágenes más típicamente divulgadas, son muchos los que no participan de las lógicas que ellos mismos representan como “de otras épocas” y que, por ello, no acceden a los espacios más promocionados por parte de las instituciones públicas y privadas de Madrid, que siguen construyendo los puentes de acceso con formatos que, o bien participen de los inmediatos réditos de la industria tal y como se ha construido en la ciudad de Madrid; los considerados novedosos, tiene igualmente que adaptarse a las normas de convocatorias de los “jóvenes flamencos” o los “flamencos jóvenes”, donde el jurado buscará probablemente sin cuestionárselo, la reproducibilidad de la obra en otros espacios.

Frente a favorecer las representaciones que permiten exclusivamente este tipo de construcciones, estudiamos este procedimiento desde perspectivas que contemplen la diversidad cultural de lo flamenco y que, para ello, incluyan las cosmovisiones tratadas en capítulos anteriores y que son igualmente legítimas en tanto que son las elegidas por sus protagonistas para identificarse y gestionar su diversidad, de la misma forma que VC no participaba de la necesidad de grabar un disco... “¿para qué?”, las propuestas interpretativas del “flamenco efímero” no podrán de momento ocupar las codiciadas posiciones de “poder vivir de esto”.

Una de las características atribuida para la construcción de una imagen favorable del intérprete en la cosmovisión *emic* es la de atribuirle/se la posición de “profesional”; esto convierte en cotidiano el hecho de que los flamencos se presenten, y/o hablen de sus compañeros o familiares como “profesionales”, en tensión con la polisémica noción de “artista” que, en el caso de lo flamenco, goza de imágenes tan favorables como denostadas. De hecho, una de las evidencias empíricas que la transmutan en completamente favorable es la “profesionalización” de “su arte”. De este modo, los agentes pueden valorar en términos relativamente objetivos su éxito mediante el inequívoco signo del reconocimiento público asociado al “buen profesional”. Entre las evaluaciones para posicionar en el campo, destaca la de hacer un buen uso de “su arte”, construido por muchos como el requerimiento de una entrega, que no tiene aquel “que se acerca [a lo flamenco] de vez en cuando”, o “para pasar el tiempo”. Mediante estas distintas “dedicaciones”, tanto intérpretes como comunes consideran que el “habérselo currao” sirve para ubicar y ubicarse, referenciar y referenciarse. De este modo, identificando e identificándose por afinidad o diferenciación, a la hora de entrar en competencia excluyente, se adscriben o separan de grupos que comparten que “llevamos toda la vida y estos acaban de llegar”, o que “yo me dejo la piel en esto, no vengo aquí de vez en cuando a hacer *así* y pa casa; ¡yo como de esto!”, o que “si se lo dejamos a estos figúrate tú... eso ni es flamenco ni es nada”. Efectivamente, los practicantes más habituales tienen más facilidad y posibilidades que otros de efectuar flamencos representados como mejores según sus comunidades, pues una mayor implicación les otorga más opciones y recursos y, en tanto que producto más aceptado y aceptable, desencadenar una apropiación legitimada de sus danzas y sus músicas sería

más fácil por resultar un hecho menos extraño, más esperable, más predecible si se quiere, que hacerlo desde otra posición en la que no se cumpliesen todos los índices de la demanda, y que no llegara a alcanzar órdenes de normalidad pero, con el tiempo, estos órdenes se han ido corrigiendo y alterando mediante viajes y contactos virtuales. En la actualidad, la movilidad generalizada es elegida en el marco de la globalización como representación de lo contemporáneo, lo que consigue hacer crecer el repertorio de lo esperado, y logra además que resulte menos extraño que esto ocurra, aunque choque frontalmente con las representaciones de otras biografías de carácter más localista. Con mucho acierto, la Fundación Café Cantante de Casa Patas organizó en diciembre de 2013 el ciclo “Flamenco por Derecho”<sup>284</sup>; un derecho sobre sus interpretaciones construido en este caso con la acumulación experiencial de sus intérpretes, que cantaban por derecho al “tener solera”; ambas son referencias explícitas a posiciones legitimadas comunitariamente para las que se practica apropiadamente el flamenco y, por tanto, siempre habrá disenso al respecto. El asunto que aquí nos concierne es que ambos grupos tienen elementos discursivos que consideran suficientes para autorreferenciarse en órdenes superiores de legitimidad para practicarlo a su manera.

Una de esas noches me instruían:

“Yo no soy un profesional. Yo canto porque me gusta, pero no soy un artista. Ese de ahí, por ejemplo, [señala a RM], ese sí que canta... ese canta por derecho, ¿sabes? [-¿por derecho?] Joder, le has oído cantar, ¿no? Esa voz no la tiene cualquiera, y además a él le viene de familia. Ese da igual lo que cante... Es gloria.”

AL (Aficionado, Valencia, 49)

AL construye una posición favorablemente representada con los elementos canónicos en la que RM no sólo parece interpretar de forma apropiada sino que, además, su predestinación para la interpretación se construye de nuevo con los elementos demandados por la misma colectividad. Esta posición lo legitima ante su grupo para accionar los resortes de una interpretación que ha llevado a forjar una forma de irse haciendo modélicamente flamenco, al participar de las características compartidas que le hacen estar entre ese grupo de escogidos que se reconocen como similares. En su relato autobiográfico, RM ha crecido cantando con los suyos y, a pesar de haber viajado por el mundo, siempre ha pertenecido al circuito flamenco más ortodoxo y localista. Ha decidido no ocupar por ello peligrosas posiciones de heterodoxización, en las que no sólo no habría alcanzado tal grado de reconocimiento, sino que podría perder su posición canónica si no gestionara su don como se espera.

“Bueno, a mí me viene de familia, ya sabes [-¿cantáis todos?] no, somos muchos, ya sabes, pero todos no (...) [-le cuestiono sobre el bronce de su voz] No, pues ahora no ando muy fino, ¿sabes? Ando jodido hace tiempo y no acabo de cantar bien (...) pero bueno, yo canto así y cuando estoy así pues sale así (...) Siempre viajábamos rápido. Vas, actúas y vuelves. Cuando estás fuera echas de menos a la familia y, bueno... está bien, ¿no? Pero como en casa no se está en ningún sitio, con los tuyos y eso. Lo pasamos bien”

RM (Cantaor, 47 años. Madrid)

RM ocupa una posición de enunciación en su relato en la que responde adecuadamente ante su parentela, precisamente el vínculo que, en la representación de adecuada gestión de su grupo le ha

---

<sup>284</sup> <https://casapatas.wordpress.com/tag/flamenco-por-derecho/>. Acceso: 28 de diciembre de 2017.

hecho participe del don flamenco. El que AL destaque el detalle de su timbre de voz si, efectivamente puede resultarle atractivo, forma parte de ese proceso de selección en el que se construye la canonización flamenca, que otorga la legitimidad que aprecia que “cuando estoy así, sale así”. Tendrá el derecho a hacerlo mientras su grupo lo legitime.

De la misma forma que la representación de ciertas etnicidades trata de codificar genéticamente una suerte de poderes flamencos con los que ubicarse en niveles distintos, juegan también un papel fundamental en la legitimación de esta apropiación los discursos acerca de ciertas familias de flamencos cuando son representadas como vías de transmisión que canalizan los talentos, y que son patrimonializadas como “las sagas” o “los linajes” del flamenco. Aunque es uno de los elementos habituales de la construcción de las posiciones legitimadas de los canónicos, la familia como grupo totalizante será tenida en cuenta y evaluada favorable o desfavorablemente dependiendo de las posiciones que se atribuyan a los identificados como sus integrantes tal y como sucedía con RM. En ciertos círculos, los mitos de lo flamenco -aunque no sólo en estas músicas-, el vínculo parental es habitualmente empleado para explicar, pensar o justificar de forma determinante las acciones de estos flamencos.

En el papel fundamental que juega la familia en la transmisión de los conocimientos en su representación patrimonial, es habitual entonces que ciertos flamencos busquen lo apropiado de las acciones en el linaje del individuo. El hecho de pertenecer a una familia, sea ésta más o menos reconocida, es habitualmente empleado para dar a entender su talento. Las representaciones de carácter ambientalista son muy habituales en lo flamenco, y cuando uno carece de ella, carece del escudo simbólico que ofrece para otros a la hora de ubicarse en cualquier posición.

Frente a esta representación, hemos analizado las estrategias con las que gestionan la visibilización de su pertenencia para crear órdenes de legitimidad, que autorizarán a bailar o cantar de ciertas formas sin sanción pública, mientras se niega a otros esa posición por el hecho de no pertenecer.

“Uy la [intérprete1]... Esa era... buf... Dile tú algo, ¿sabes? Esa hacía lo que quería. Ahora, con un arte... En esa familia hay mucha arte. Una pena lo del [intérprete2], una cosa muy mala, pero fíjate en el resto... uf”

RM (Cantaor, 47 años. Madrid)

“[intérprete] no es flamenco [se pregunta y se responde]-, pues depende... Ellos son flamencos y tocan bulería y no sé qué, ahora, lo que tocan en este disco es salsa...”

GMJ (flamencólogo, 60 años. Madrid)

Recuperamos el análisis sobre el discurso de GMJ para reubicar con más sentido el análisis posicional que permitía a los intérpretes a los que se refiere a hacer lo que querían para ser flamenco. El peso de su linaje, parecía para GMJ ser motivo suficiente para ser flamencos hicieran lo que hicieran. De la misma forma se refiere RM a la familia del intérprete a la que se refiere, empleando la representación del reparto de los dones para otorgarles un derecho frente al que no poder decirles nada.

La decisión de vivir de formas distintas a las que RM correspondía, es representado por la heterodoxa trayectoria de JF, que relativiza el contacto con los canónicos para construir otras legitimidades con las que construye su autonomía:

“Yo voy a un conservatorio y mis circunstancias no son como las de un músico clásico. Yo he ido y he tenido que defender la especialidad de flamenco. Uno de los profesores es profesor de historia de la música, y este hombre era un niño rico de Triana que conoció a Mairena y tal, y me decía, es que mi padre le prestaba pintura y tal –a Mairena-, aunque luego vivió de una tienda de bicicletas... -te hablo de alguien que ha dejado el legado del que vivimos todos los cantaores flamencos-. Bueno, y me decía no es que a mí realmente el que me gusta es Bach y tal, pero yo como flamenco que soy tengo esta parte que hablábamos del sentido del humor y tal, cuando me dice, no podemos comparar Falla con... Mira perdona, Falla quería hacer Zarzuela -y eso, lo que te conté antes con Debussy-, y tú me comparas la música flamenca de Falla con la música de Igor Stravinsky de “La Consagración de la primavera”, pero además... ¿tú tocas algún instrumento? No, no... pues mira, yo sí, y además he trabajado en el Carnegie Hall, en el tal y le empiezo a decir sitios. Ningún artista, ningún profesor de este conservatorio es una estrella profesional de la música... yo sí. Y de historia de la música sé un poquito más que tú, porque yo he estudiado además lo que no te interesaba a ti: hoy no me saluda.”

JF (Profesor de cante, 49 años. Oviedo)

JF se aparta de legitimidades localistas –ser de Triana- para defender una gestión del don basado en el esfuerzo y el sacrificio personal, además de contestar una aparente ofensa con la densificación que hace su interlocutor al representar a Bach por encima de Mairena. Este detalle no es una anécdota cualquiera, pues este tipo de prácticas era muy habitual entre los músicos de conservatorio con “formación clásica” que comparten ciertas representaciones estereotipadas del ambiente de los flamencos mediante la representación de la “música clásica” como alta cultura, y la obligada referencia a Mairena como alguien que, en tanto que no pertenece a ese círculo, es un sujeto de la baja cultura. En posiciones tan desniveladas, las legitimaciones atribuidas a ambos sujetos no son siquiera comparables para unos, y son la historia de una vida de ninguneo y exclusión para otros. Ante los primeros, JF defiende una posición honrosa para los flamencos al sentirse interpelado por referirse a “alguien que ha dejado el legado del que [viven] todos los cantaores flamencos”. Defiende que el intérprete flamenco no está tan considerado en ciertos círculos luchando contra un sólido estereotipo que cuesta diluir, y de cuyo peligro advertía la recomendación de aquel maestro guitarrista: “cuidado que te vas a aflamencar”... Toda la carga de los prejuicios está operando en la conversación en la que JF le espeta su repertorio de disposiciones: viajes y estudios superiores en respuesta a uno de los sujetos colectivos sobre el auténtico flamenco que potencia la patrimonialización de la cultura en su representación de *música popular*: la de sujeto tradicional en su imagen de no instruido. Como se desprende del relato, los discursos enfrentados atienden a construcciones muy diferentes sobre las que interpretar. Si bien las legitimidades que asocian posiciones “por derecho” parecerían darse entonces por gestiones técnicas acerca de practicar lo flamenco, este tipo de análisis muestra cómo la disputa se enraíza en niveles más profundos por implicar todo aquello que construye, permite y relaciona las posiciones vitales de los intérpretes y, sobre todo, muestra que ninguna de ellas ostenta elementos objetivos ante los que los *otros* se rindan convencidos, sino que forma parte de una continua negociación de formas distintas de entenderlo y practicarlo, que no descubre sino la característica diversidad de este campo cultural. La evaluación de la imagen pública o privada de lo que se hace “para ganarse la vida” no es un hecho aislado de todo lo que está en juego para construirlo. Forma parte del proceso de construcción de la legitimidad para tratar lo flamenco en sus distintas representaciones el emplear elementos de autenticación que otros puedan identificar como tal, así como el proceso de ocupar posiciones desde las que ganarse un reconocimiento que permita vivir con sus representaciones y prácticas flamencas. Para efectuarlo, entendemos que cabe un proceso de apropiación dentro de lo flamenco

que estaría relacionado con el derecho a usar esos recursos, pero no con un derecho exclusivo de su uso en el sentido de apartar y sancionar a aquel que no tuviera derecho a utilizarlo, por motivos de una supuesta no correspondencia particularmente construida con elementos subjetivos. Es por esto que la construcción de la legitimidad en base a su reconocimiento no estará tan relacionada con la aparente facilidad para manejar ciertas ideas o imágenes más fácilmente sustancializables y así manipulables y más fácilmente apropiables, sino con las posiciones desde las que se construyen y establecen las relaciones sociales que facilitarán estos procesos. Agrupando los discursos mayoritarios, encontramos circulando lo que podrían entenderse como similares imágenes de lo flamenco mediante un análisis exclusivamente sígnico, pero que tienen verdaderamente muy distintas construcciones al ser elaboradas desde muy diferentes posiciones. Recordamos los discursos enfrentados de nuestros informantes:

“El flamenco siempre ha dependido del mercado. Se puede ver de mil formas, pero la verdadera es de los artistas: el flamenco es de quien lo hace, y los demás opinan. No sólo es del que lo hace, sino del que le pone las luces, muchos más, pero de los que hacen el espectáculo.”

GMJ (Flamencólogo, 60 años. Madrid)

“Madrid es lo que tiene, que aquí hay gente de todo el mundo, se hacen cosas interesantes, pero es cierto que el sur es el sur. Vamos, el flamenco es de allí, no digo nada nuevo. Hay que ir allí para vivirlo, al menos una vez, un tiempo... luego vas adonde quieras”

JMF (Cantaor aficionado, 27 años, Sevilla)

“El flamenco es español... déjate de líos de Andalucía baja o alta o qué... El flamenco es español y eso lo sabe todo el mundo, y cuando vas por ahí todo el mundo lo sabe y nosotros cuando vamos la gente dice olé y viva España, y no dice viva Andalucía la baja ni nada de eso. Eso es política y las cosas que hacen los políticos y a nosotros eso nos da igual: cuando vamos por ahí somos españoles y flamencos y flamencos y españoles; es lo mismo”

TP (Bailaora, 32 años. Madrid)

“¿Cómo va ser de alguien? ¿Pero de quién va a ser? ¿Pero no es Patrimonio de la Humanidad? Pues entonces será eso, ¿no? De la Humanidad”

JMV (Antropólogo, 26 años. Sevilla)

¿Qué imágenes ponen en práctica que asignan a tan diversas fuentes? Las distintas posiciones que ocupan cada uno de nuestros informantes, sus historias de vida y sus diversas culturas e identificaciones, así como la diversidad de contextos donde se ha desarrollado nuestro trabajo de campo, muestran lo difícil que es dar una única y sólida respuesta que ponga en relación esta serie de discursos y prácticas por las representaciones tan diversas acerca de lo flamenco, así como de las diferentes posiciones desde las que se practican y con las que se convive en la ciudad. Si bien es cierto que todos ellos relacionan “el flamenco” con algún espacio o con algún sujeto, las representaciones sobre las que argumentan son tan distintas que podría llegar a pensarse que están hablando de cosas diferentes y, en efecto, así es.

El discurso de GMJ contrasta con el de JMF, TP y JMV al identificar su dimensión artística que dice “pertenece(r)” a lo que presenta como “los artistas; obviando los detalles del análisis de AL y RM, “a quien lo hace”. Así pues, lo flamenco es aquí figurado como un corpus de prácticas y representaciones que una serie de individuos producen, practican y comparten para convivir e identificarse. Sin embargo, las otras representaciones están más próximas a dimensiones metaculturales que permiten llevar el debate a otros planos de apropiación. JMF y TP parecen

encerrarlo al materializarlo, pues lo convierten en un objeto que posicionan, asignan e intercambian. La propuesta de JMV sería redentora frente a las anteriores, si no dejara de participar de las mismas representaciones manejadas también en distintos niveles administrativos: los círculos de las áreas culturales que van dibujando no dejan de crecer: desde Madrid a Andalucía, luego España y, finalmente, el planeta entero personificado en esa Humanidad despersonalizada. La posición cosmopolita que GMF sostiene no tiene más fronteras que las que aquellos que viven con lo flamenco y le dedican sus vidas. Es consciente de que es una cultura musical y que, como tal, es legítimo que *ellos* decidan sobre sus culturas. Posiciones igualmente tolerantes de apropiación no excluyente han sido mantenidas y defendidas por SSJ pero, especialmente, por JF, el maestro de cante con el que convivimos un año. Si bien este último ha legitimado su posición identificándose con la ayuda de la imagen patrimonializada del gitano, JF siempre ha defendido las prácticas y representaciones de todo aquel que se haya querido aproximar al flamenco; esto lo convierte en un sujeto complejo de difícil clasificación para otros flamencos. Su historia de vida está ligada a una representación integradora y participativa de la música, convencido de que “cualquiera puede cantar” pero, es cierto que se refiere a “cualquiera” que pueda entrar en contacto con ese flamenco reificado que todo lo invade, y que “está ahí, ¿lo oyes?”; una posición que reduce a una cuestión de voluntad el querer descubrirlo, y que convertirá en semipermeables los selectivamente porosos cauces de la concesión del derecho.

“Me considero músico ante todo. Digo que tengo la suerte de tocar flamenco porque mi familia es gitana, y eso me mete de lleno en esta música. Lo he vivido desde chico y me introduje ahí. Tuve que estudiar clásico, que fue una de las cosas que hizo mi padre y bueno... aquí estoy”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

MRP toca aquí los temas de las familias y de los gitanos, y representa ambos elementos como dos buenas razones para ocupar las posiciones canónicas que le dan derecho a las posiciones de visibilización. De la misma forma que TP homologaba a los españoles con los flamencos por ser la forma que lo español toma en lo artístico, la mayoría de los discursos unifican también a los gitanos con los flamencos. Compartiendo la representación de las familias como vehículo de los dones, y el linaje es el canal por el que selectivamente se reparte también la gitaneidad. Como dispositivo cultural será gestionada también por sus poseedores, con la consecuente extrañeza de los que viven lo flamenco con otras representaciones y prácticas:

“¡¡Pero estas no son gitanas flamencas!! ¡Donde se creó el flamenco, o la gente que lo hizo nada tiene que ver con esta gente! (...) Es como decir que yo no soy judía porque no parezco como el ortodoxo que ves en la tele... La gente me dice, tú no pareces americana... ¿Por qué, porque no soy rubia?”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)



**Figura 33.** Publicidad de un ciclo de actuaciones de flamenco en el tablao Cardamomo. [Fuente] <https://unmundodeluz.wordpress.com/2011/02/06/somos-gitanos-somos-flamenco/>. Acceso: 22 de noviembre de 2017.



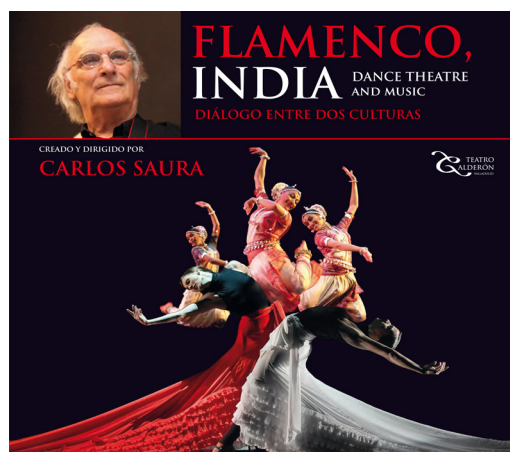
**Figura 34.** Concentración de colectivos gitanos ante la sede de la RAE en Madrid en protesta por la acepción formalizada que los define. [Fuente] <http://e02-elmundo.uecdn.es/assets/multimedia/imagenes/2014/11/08/14154690585236.jpg>. Acceso: 22 de noviembre de 2017.

Si MRP hiciera una acertada gestión con esos dispositivos, su posición puede legitimarse independientemente de cuál de ellos emplee. La posición en la que se presenta combina una trayectoria vital basada en el esfuerzo, en la dedicación al estudio, y en mantener una posición coherente con sus creencias, lo que le aparta de cualquier prejuicio canónico que exija las claves demandadas por el discurso mayoritario del grupo y lo acerca a la posición de JF, que así lo proponía. Si bien MRP parte de la posición de gitano flamenco para presentarse, se aparta para ejecutar ciertas prácticas y representaciones interpretativas y vivir transnacionalmente su vida, pero a la que continuamente vuelve para reubicarse en Madrid. Cuando surgen las dudas del que observa, es menester para disiparlas construirse entonces con la familia, con algún tipo de contacto biológico u otros elementos orgánicos, o con un trato controlado, supervisado y bien reglado; elementos a los que precisamente se refieren JMF, TP y JMV.

Respecto al proceso de formalización de las legitimidades que verdaderamente otorgan el derecho sobre lo flamenco, es la nacionalidad objetivada administrativamente donde se hacen fuertes las políticas, al ser la menos manipulable por los sujetos, encauzando y potenciando buena parte de los discursos excluyentes que circulan por el campo. Reforzando el isomorfismo persona-lugar-cultura-identidad, representan lo flamenco como un dispositivo que parece contener todo lo necesario para constituirse al margen de sus usuarios por su natural procedencia. Compartiendo estas posiciones menos cosmopolitas, JMF ayuda a construir estos relatos al proponer de forma más específica que “el flamenco es del sur”; un “sur” donde parece residir la quintaesencia de un flamenco que se incorporase al contactarlo en su meridional *Sancta Sanctorum* al que “hay que ir”. En una suerte de magia por contacto (Frazer, 2011), esta sustancialización otorga también una instantánea construcción identitaria que se intensifica y consolida al acercarse al gran núcleo generador; “hay que ir allí para vivirlo” y, habiendo bebido del cáliz de la *flamenquidad*, “luego vas adonde quieras” mucho más flamenco, claro.

Obviando cualquier tipo de complejidad respecto a las agencias de los flamencos y a sus movilidades, las posiciones localistas crean un modelo lacaniano de capas autocontenidas en el que, en el mismo centro se encontraría la fuente que convierte en flamenco mediante combinaciones complejas de estos ingredientes, y cuyo poder va perdiendo intensidad a medida que las capas se alejan del núcleo

flamenquizante. En el núcleo de la territorialidad se encontraría, por supuesto, una homogeneizada, plana y equilibrada Andalucía. En un capa más externa se ubican los murcianos y extremeños que, independientemente de sus vidas, son necesarios para la construcción del mito y engrosar el fruto. En la siguiente, el resto de los españoles, que son incluidos tanto más cerca del *hard core* cuanto más en contacto han estado con andaluces, pues les dan la gracia del sentir flamencamente y, si son gitanos, mejor, claro; todo ayuda. A pesar de los franceses, y de todas las corrientes intelectuales y artísticas “parisinas” tan relacionadas con la construcción de esta imagen exotizada (González Alcántud, 2005), es el turno para los centroamericanos que hayan tenido contacto con las idas y vueltas de los españoles. Y en su representación de intruso, los japoneses, invitados a esta mesa del consumo de sustancia flamenca como adoradores del vellochino de lunares, particulares flamencos a pesar de sus propuestas. Una nueva capa está creciendo en esta cebolla identitaria: la de los indios, pues en esta representación localista, el afán originario de la búsqueda del Santo Grial, parece llevar hasta allí. No podemos dejar de mencionar al gigante chino, que despierta como un hegemónico dragón con el que establecer urgentes relaciones cubiertas con el manto de lo flamenco.



**Figura 35.** Imágenes de distintas representaciones de bailaoras flamencas.

Izqda: Bailaoras con rasgos orientales vestidas para una interpretación de danza flamenca en Japón.

Drcha: Espectáculo creado por Carlos Saura en el 2015 con intérpretes ataviadas con símbolos apropiados como flamencos y como indios

[Fuente] [http://4.bp.blogspot.com/-](http://4.bp.blogspot.com/-EydiWO6wmxo/VfqPyA0yU2I/AAAAAAAAAiW/wDj57UgPzL8/s1600/FlamencoIndia_esp-1.jpg)

[EydiWO6wmxo/VfqPyA0yU2I/AAAAAAAAAiW/wDj57UgPzL8/s1600/FlamencoIndia\\_esp-1.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-EydiWO6wmxo/VfqPyA0yU2I/AAAAAAAAAiW/wDj57UgPzL8/s1600/FlamencoIndia_esp-1.jpg)

Apartándose de estos diseños, se refería a ellas JF cuando, en pleno debate por la representación identitaria, pensaba en alto para cuestionar los usos que se hacían de la cultura en su relación con lo flamenco. Muy lejos quedan ya las palabras que nos recordaban que “Cultura gitana y cultura flamenca tampoco son exactamente lo mismo. Cultura andaluza y cultura flamenca no son exactamente lo mismo. Por supuesto cultura española y cultura flamenca no son para nada lo mismo”. Estas posiciones cosmopolitas, construidas en los grupos más universalistas y preparados de los flamencos de Madrid, se elaboran en oposición a las totalizantes institucionales formas de ser diseñadas y sostenidas por los que repiten en sus mediáticas entrevistas la suerte que han tenido en la vida por alcanzar el éxito del reconocimiento sin mencionar, conscientes o inconscientemente, que están subidos a hombros de gigantes. Nos referimos a las posiciones de ciertos flamencos cínicos autoconscienciados que animan a “nuevos flamencos” a seguir el camino del éxito, reproduciendo



para ello en sus vidas o, con ellas, lo flamenco patrimonializado, y que se cuidan muy mucho de no desviarse del guión transnacionalmente esperado con el que, desde estas posiciones, lograrán el deseado reconocimiento. Aquellos que no las ocupan, sin embargo, no saborearán esas mieles. Nos referimos a los sancionados heterodoxos que ejemplifican con sus posiciones el haber querido vivir flamencamente al margen de los órdenes institucionalizados; las apropiaciones excluyentes comienzan de esta forma construir realidad con los pertinentes resultados disciplinares:

“Mis colegas artistas aficionados que se mueven por allá sí que me reconocen mi trabajo, y me alienta. Aunque a lo mejor no me lleven a bailar, yo sé que siempre que vaya allá puedo ir a dar clase, me van a llamar para hacer una entrevista, bailar en sitios pequeños...”  
LK (Bailaora, 32 años. México)

“No he logrado trabajar en ningún tablao. No creo que sea por mi preparación, aunque mi técnica no es la mejor: aquí la gente baila muy bien. Estudié en Tokio mi carrera de danza. Después hice cursos de flamenco con [bailaora canónica] y con [bailaor canónico]. Estuve 6 años hasta que decidí venirme a Madrid (...) Estudio aquí desde hace unos 10 años. He estado con varios maestros, hago cursos...”  
KU (Bailaora, 37 años. Japón)

LK practica un flamenco representado performativamente como de “cosas raras”, y KU es estéticamente excluida porque “¡jera china!”. Tanto LK como KU podrían pasar por excelentes intérpretes, pero ninguna de ellas ofrece lo que la mayoría de las representaciones demanda a las intérpretes en Madrid, y ambas son desplazadas de su centro vital por causas distintas despojándolas en la práctica del derecho a vivir y practicar su flamenco.

Pero, donde es verdaderamente excluyente el efecto de este tipo de exclusiones es en el plano identitario, pues la apropiación de lo flamenco para estos usos es empleada no sólo para dar vida a los individuos y comunidades flamencas, existan o no como tal, sino para distinguirlos diacríticamente de otros; y con esto no se juega. De la misma forma que uno no profesa dos religiones simultáneamente, no puede haber flamencos que ocupen posiciones igualmente visibilizadas que puedan suscitar dudas sobre su “parecido de familia”, y son preguntas que aparecerán cuando sus posiciones se identifiquen con prácticas y representaciones que puedan hacer dudar acerca de la legitimidad de los que coinciden y potencian con las posiciones canonizadas. Por ello, en lugar de reconocerse las diversas construcciones identitarias flamencas se levantan fronteras que los excluyan y que hagan de infranqueables fronteras las naturalizadas categorías taxonómicas. El más eficaz resultado de este trabajo es el desempoderamiento de los sujetos que no interese incluir:

“¿Flamenco esos? No hombre, esos son vendedores ambulantes. A veces cantan y bailan, pero lo hacen como quieren. No hombre no, eso ni es flamenco ni es ná. Eso son cuatro gitanos bailando y cantando”  
TA (Aficionado, 38 años. Huelva)

Para no reconocer la diversidad de este campo en términos de iguales, TA despliega todo un tratamiento de legitimidad-subalternidad en el que algunos subalternos “lo hacen como quieren” y, de la mano de aparentes finos análisis contruidos mediante frentes contrahegemónicos “cuatro gitanos”, permiten los análisis de estratificación vertical que organiza la clasificación en grupos y subgrupos de los que los primeros están más legitimados que los segundos, en tanto que dependen orgánicamente como apéndices para su existencia. Los representados como “alternativos” no parecen tener más remedio que escaparse por los intersticios del sistema como sólo sabe hacerlo “un

artista”: al margen de los cauces oficiales, desde los márgenes, desde afuera, no participando del *mainstream*, desde el *underground*, etc. No se trata aquí del hecho de si aquellos chicos eran o no gitanos, pues TA comparte su vida con gitanos con los practica flamenco sino que, para deslegitimar los flamencos que están practicando, deslegitima sus posiciones para desempoderarlos y arrancarles su derecho al reconocimiento de sus prácticas y representaciones.

No compartimos estos análisis acerca de lo hegemónico-contrahegemónico de lo social por las consecuencias que tienen sobre la invisibilización de las particularidades de cada uno de los flamencos, por ser representadas como disidencias y necesidades contrarias a los discursos supuestamente predominantes de los ciudadanos en una nueva gestión de una confusa noción de diversidad cultural, al suponer que existe un lugar preferencial representado por lo hegemónico. No se trata por tanto de hacer que lo contrahegemónico retome las posiciones de las que fueron desplazados y por lo que están excluidos, sino de transformar el análisis en el que se reconoce el derecho de ciertas posiciones por encima de otras y desde las que, en el caso de que sea necesario, pueda ser ejercida toda su fuerza simbólica mediante un reconocimiento que le otorgue el respaldo suficiente como para naturalizarlo. Debería abrirse por tanto un proceso de integración de la multitud de posiciones que un adecuado tratamiento de lo flamenco contemplaría. Pero, problematizado el tema de lo específico como la imposibilidad de gestionar estas escalas de legitimación a nivel individual por lo inabarcable del asunto, es solucionado, evitando la pluralidad de voces al representarlos por sujetos colectivos que parecen autopresentarse; proceso que, simultáneamente, invisibiliza los procesos mediante los que otros discursos intragrupales, cada vez más mayoritarios, tratan de alcanzar visibilidad mediante reivindicaciones diversas. De esta forma, lo representado mayoritariamente en el discurso canónico como el “flamenco madrileño”, por ejemplo, es animado institucionalmente a seguir los pasos del patrimonializado “flamenco andaluz” mediante la creación de espacios de interpretaciones remuneradas donde poder ver el *auténtico* flamenco, educarse, vivir o ganar dinero, replicando las imágenes potenciadas por los interesados. Al escalar el fenómeno, el “flamenco japonés”, es de la misma forma animado institucionalmente a seguir los pasos del “español”, mimetizado en la proyección del símbolo, manteniendo buenas relaciones con España: facilitar la circulación ciudadana por ambos países -particularmente si Japón exporta alumnos y turistas y España intérpretes-, así como inspirarse en los grandes maestros españoles que, en nuestro análisis, hacen el papel de multinacionales que van configurando “lo español”-

Para todos aquellos que decidan transitar estos caminos de servidumbre, sin embargo, no esperen la vuelta de exclusivos favorables réditos pues, de la misma forma que en las paradojas de Zenón en las que, ni Aquiles alcanza la tortuga, ni Ulises acierta en la diana, por este sendero nunca acaba siendo del todo flamenco o, al menos, reconocido como tal por aquellos que reparten los dones; tejen las redes con determinado bordado y, el hecho de no cumplir el patrón, lejos de permitir atravesarla, hará que se queden en ella atrapados en relaciones de sometimiento. Aquellos que se presten a este juego disciplinario, aquellos no homologados que esperen que les quepa el zapato de cenicienta en sus pies, ocuparán posiciones que reverberan en una eterna aproximación *amateur* al verdadero flamenco, y desde las que observarán un horizonte más o menos alcanzable en base a elementos que no dominan y que los someten, por ser el resultado de una ecuación multifactorial de orden no lineal. En el plano identitario, hablamos de nuevo en términos de reconocimiento y de inclusión;

“Entrar en el circuito andaluz como extranjera, y joven, habría sido muy difícil... Hay otra extranjera... Bueno, no es extranjera... Está [intérprete canónica1], que nació en México, pero [intérprete canónica1] es sobrina nieta de [intérprete canónica2], así que tiene ahí la saga completamente... No sé, tiene las puertas abiertas por esa ascendencia que tiene y porque toda su familia se ha dedicado por generaciones a esto. A veces se dice, ah sí, la extranjera, [intérprete canónica1], y si ha nacido en otro lado pero es de aquí... A veces la usan como que no, sí, nosotros damos campo a la gente extranjera, pero claro, es porque es sobrina nieta de [intérprete canónica2], si no, no lo harían.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

Sin embargo, mientras estas monolíticas, territorializadas y etnificadas imágenes sean las activadas internacional, nacional y regionalmente, lo promovido en el campo de lo flamenco no serán los derechos de los flamencos a vivir, sentir, pensar y ser como quieran, sino la consolidación de lo considerado pertinente por aquellos que promueven y gestionan las imágenes del posicionamiento de lo identificado como flamenco español, andaluz o madrileño. En lo referente a este último, las posiciones más legitimadas se han construido mediante representaciones en base a una linealidad histórica que lo vincula con Andalucía y en la que Madrid es una ciudad imprescindible para todo lo que afecte al país; por estos seleccionados motivos, y por la exclusión de otras construcciones posibles que impliquen espacios y tiempos de otros órdenes, en Madrid han tenido lugar grandes hitos para una Historia que de la mano de ciertas instancias políticas, organismos y empresas, quiere escribirse con la misma H mayúscula que la de Humanidad (Turner, 2010). Recordemos que, a pesar de que el respaldo de las voces oficiales parecía legitimar el derecho de Madrid sobre lo flamenco en base a que en Madrid se han creado reconocidos estilos dancísticos, se ha diseñado ropa que hoy recibe reconocimientos transnacionales y se han construido instrumentos musicales que son actualmente representados como flamencos, son réditos que parecen no afectar positivamente a un buen número de sus practicantes.

La construcción de la legitimidad de los flamencos madrileños está muy relacionada con la historia de la movilidad, destacando muchos el papel de los que iban y venían; de inmigrantes y emigrantes que diversifican el repertorio cultural público de los grupos humanos que habitaban Madrid. La ciudad es así representado también como un centro distribuidor de población: como un embudo para los que llegan de afuera, un rompeolas para los que llegan de adentro y un trampolín para los que se van de nuevo. Sin embargo, narrada esta Historia por sujetos colectivos sin “los ojos así!! [traza dos líneas rectas horizontales sobre sus ojos]” y con un estereotipado manierismo, poco parece importar en estos discursos maximalistas si para aquellos que lo hicieron, su sitio de procedencia era determinante en sus vidas o si, efectivamente, venían todos de ese mismo núcleo homogeneizado en la distancia, o el conocer el hecho mismo de cómo vivían por hacerlo pues, cuando toca legitimar la posición desde la que ejercer el derecho a participar en lo flamenco, las historias que se cuentan para no “obviar al pueblo que lo crea” se narran paradójicamente sin los avatares personales de sus integrantes.

En la concreción del orden municipal y regional, las políticas, acciones empresariales, y el peso del *sentido común* construido, otorgan selectivas visibilidades a las demandas vecinales por cómo se relacionan con sus culturas flamencas, potenciando entonces las que se han gestado en un madrileño “aquí” que permita ser representado mediante este “parecido de familia”<sup>285</sup>, y no se promocionan

---

<sup>285</sup> “Vallecas se moviliza por una escuela de flamenco”

[http://elpais.com/diario/1994/12/28/madrid/788617475\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1994/12/28/madrid/788617475_850215.html). Acceso: 27 de diciembre de 2017.

aquellas que “vienen” de espacios sin don, tanto dentro como fuera de España. A pesar de que estas últimas aportaciones serían la fuente del cosmopolitismo de una capital del flamenco, y una oportunidad excelente para construir lo flamenco sin bordes culturales y fronteras excluyentes, las líneas políticas de la transnacionalización actúan más bien como un trampolín en el que se internacionaliza una representación localista de lo madrileño<sup>286</sup>, o de lo español, en su representación capitalina, y no como un espacio de encuentro entre personas que parecen vivir y compartir una suerte de *tragedia de los comunes* (Hardin, 1968) de un flamenco que no pertenece a nadie porque es de todos (Sanmartín, 1982 ; Devillard, 1993), y del que por ello debe ser gestionado por superiores órganos que estén a la altura de su eficazmente construida densidad.

La diferencia sustantiva de ser una capital sí que es aprovechada, sin embargo, por el Ayuntamiento y la CAM para elaborar una imagen cosmopolita de la ciudad que pueda compararse a otras grandes capitales como Londres, París o NYC en términos de promoción de grandes proyectos transnacionales en otros sectores. Entre éstos sobresalen los eventos deportivos como el “Open de Tenis”, o los de sus equipos multiestelares de fútbol e, igualmente, grandes congresos de diversas disciplinas o las cada vez más debatidas corridas de toros<sup>287</sup>...Las iniciativas más cosmopolitas de sus flamencos, sin

---

<sup>286</sup> Ángel Rojas, director del festival “Flamenco Madrid”, y vinculado oficialmente al Corral de la Morería desde el 2014, presentaba el pasado año en RNE la edición del 2017, sufragada íntegramente por la empresa Madrid Destino, con una de las representaciones más cosmopolitas de Madrid y los madrileños, que parecía estar muy relacionada con el tipo de programación del festival “Los madrileños somos muy de todo el mundo, de compartir, de no presumir tanto (...) Madrid es una ciudad que hermana a cualquiera, que ayuda a cualquiera, que abre las puertas a cualquiera que viene (...) la programación tiene que ser muy abierta... vamos a poner en valor nuestros artistas, a los de nuestra ciudad, pero, no le ponemos fronteras al arte (...) Puedes tener una experiencia global con el arte y la danza española (...) en un solo día puedes llegar al teatro, tomar una clase con la estrella que actúa ese día, puedes ver una exposición, la de la maestra Mariemma en el centenario de su nacimiento, tenemos a unos voluntarios que hacen microguías y que te enseñan cosas del traje, porque ellos reciben una formación previa y aparte puedes ver el espectáculo de ese día y después tener un encuentro en el café Colón con los propios artistas (...) es un concepto global en un microtiempo (...) hay que entender Flamenco Madrid como en la ciudad donde se hace (...) una experiencia única en muy poco tiempo (...) la idea era enseñar al mundo que Madrid está viva y que tiene muchos elementos culturales, como es el festival Madrid Flamenco”

<sup>287</sup> El vínculo entre lo flamenco y lo taurino es un clásico cada vez más discutido por la creciente visibilización de los movimientos animalistas. El pasado 2017 se ha celebrado un San Isidro muy flamenco (<http://www.rtve.es/alacarta/audios/nuestro-flamenco/nuestro-flamenco-ciclo-flamenco-san-isidro-2017-02-05-17/4002140/>. Acceso: 28 de diciembre de 2017)<sup>287</sup>, donde se ha defendido “la fiesta” como patrimonio cultural de los españoles desde una posición unionista enfrentada a la tomada por los gobiernos catalanes de prohibir las corridas de toros, y que ha alcanzado su máximo nivel de enfrentamiento público ha raíz de los sucesos políticos de Barcelona. Aprovechando el tirón de que en el 2015 se inscribió la tauromaquia en la Lista de Patrimonio Inmaterial de España (Para ello, previamente, el gobierno del Partido Popular con el respaldo de Unión del Pueblo Navarro, tuvieron que aprobar en el Senado la Ley 18/2013, de 12 de noviembre, para la regulación de la Tauromaquia como patrimonio cultural, con 144 votos a favor. De [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-11837](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2013-11837). Acceso: 28 de diciembre de 2017)<sup>287</sup>, se han potenciado algunos de los espacios de representación flamencos de Madrid promoviendo la oferta conjunta de toros, flamenco y gastronomía -es de destacar la Edición de Flamenco en San Isidro, dirigido por Antonio Benamargo, que este 2017 celebraba su IV aniversario en la Fundación Café Cantante de Casa Patas-<sup>287</sup>; para muchos, una oferta completa de “turismo cultural” que fue llenando los locales madrileños que lo ofertaban. En la pugna institucional capitalina, Madrid ha ganado muchas posiciones desde que el ayuntamiento de Barcelona inutilizó la monumental de Barcelona para realizar corridas de toros, algo que afecta a toda Cataluña por ser la única plaza que aún podía ser utilizada<sup>287</sup>. A pesar de que el Constitucional anuló la medida el 20 de octubre de 2016 porque “invadía las competencias del Estado”, entran en contradicción estas prácticas con la normativa municipal de Barcelona prohíbe maltratar animales en espectáculos. “Existen además, otras posibilidades para sortear el fallo del Constitucional y dificultar la celebración de nuevas corridas, por cuestiones administrativas como la necesaria presencia de los *mossos* y veterinarios, una enfermería en condiciones, o los preceptivos permisos y servicios municipales”. (De

embargo, lejos de tener el mismo respaldo institucional, obtienen el descrédito de los flamencos canónicos que ven peligrar sus posiciones ganadas con el viento siempre de cara, y que viven de espaldas a las propuestas contemporáneas de sus convecinos porque “eso ni es flamenco ni es ná”.



**Figura 36.** Distintas iniciativas artísticas particulares de madrileños sin financiación municipal ni respaldo institucional. [Izquierda] Propuesta de seminario sobre “Flamenco Oriental” en la Academia “Arena Danza” de Alcalá de Henares[Fuente]<http://festivalesdanzaoriental.es/Taller+de+Flamenco+Oriental+con+Eva+MonRo+GinGer+Dance+en+Madrid>. [Derecha]Publicidad de un seminario sobre guitarra flamenca en Madrid que tuvo lugar el 7 de octubre de 2017, respectivamente [Fuente]: <http://quintadelsordo.com/wp-content/uploads/2017/08/tertulia-flamenca-octubre-quintadelsordo.jpg>. Acceso 23 de noviembre de 2017.

Pero todo se organiza de forma curiosamente inclusiva en las lógicas particulares que nos resultan cotidianas. Lejos de no haber espacio para los heterodoxizadores de lo flamenco, son muy bienvenidos en los festivales contemporáneos y de fusión, donde las instituciones privadas aprovechan el tirón que los organismos públicos asignan a “lo multicultural”, promoviendo todo tipo de escenarios en los que no advertimos reticencias al tirar incluso de *flamenquito* cuando se hace necesario exotizar el espacio y el chotis no parece tener la eficacia simbólica de lo flamenco para atraer masivamente a los públicos.

Para lograr la fuerte etnificación con la que se construye la más divulgada de las representaciones que TP proponía, se amplía el radio de localización de la sustancia flamenca a su “España”. Para ello, las distribuciones regionales que alteran esta construcción resultan artificiales, molestas, “son política”, representadas en ocasiones como un molesto “antisistema que quiere retorcer el argumento”, pues “España” es aquí un *continuum* representado por una unidad que se autodefine y muestra como esencializada y reificada, absolutamente compenetrada con la Humanidad; una

---

[https://elpais.com/cultura/2016/10/20/actualidad/1476958120\\_042268.html](https://elpais.com/cultura/2016/10/20/actualidad/1476958120_042268.html). Acceso: 28 de diciembre de 2017). Pedro Balañá, propietario de La Monumental, todavía no se ha decidido a permitir más espectáculos.

imagen de la hispanidad en lo flamenco que no altera su representación independientemente de dónde *se aparezca*, y que proyecta su propio imaginario flamenco como un universal. En esta mimesis, el orgullo de ser flamenco es el orgullo de ser español. En su integrador discurso, TP incluye a todos los españoles en un ejercicio identificativo en el que, “cuando vamos por ahí (...) somos flamencos”. La naturalización integradora al proponer que todos los españoles flamencos sean flamencos españoles, y que no se metan en política, lamentablemente excluye a los que no se identifican con su representación de España; bien por participar de otro tipo de identificación nacional o, simplemente, no emplear la nacionalidad para construirse identitariamente como flamenco. TP sostiene aquí uno de los discursos canónicos paradójicamente más excluyentes, por construirse con unas claves estatistas/nacionalistas de las que a muchos les cuesta participar; algunos porque no quieren, y a otros porque no les dejan<sup>288</sup>. Tal y como recordaba LK, “Entrar en el circuito andaluz como extranjera, y joven, habría sido muy difícil...”. Estos impedimentos logran lamentablemente que los flamencos rediseñen sus relaciones con lo flamenco para apartarse de él:

“Estuve en Madrid hace años, ya... [-¿cuántos?] ¡hace muchos! Jaajaja, pero me tuve que ir porque no me daban permiso para quedarme, ya sabes, la cosa de los papeles. Al principio estuve con una visa de estudiante pero luego lo dejé... quería bailar para vivir aquí, pero me cansé porque siempre estaba pendiente de los papeles. Volví a Sao Paulo, monté la escuela, y vengo de vez en cuando (...) Vengo con otras ideas, ya no me interesa tanto quedarme; vengo a disfrutar y a aprender.”

UD (Bailaora, 42 años, Brasil)

La organización de los grupos en base a las nacionalidades, tan importante para los localistas, son dispositivos con los que construir discursos que, pasando por amigablemente integradores, incluyen a los que tienen derecho por participar del grupo construido en base a la nación y al territorio, y excluyen sin opción de adscripción al resto. El cubrir esta etnificación con la naturalización de que lo flamenco es español, o madrileño o gitano, constituye uno de los exitosos procedimientos por los que se desdibujan los elementos políticos de un campo aparentemente no político, y que obvia los aspectos administrativos que condicionan y organizan las vidas de los flamencos conjuntamente con las creencias anteriores:

“Le propusimos parte de lo que era el cuadro ideal de baile latina, y dijo que como mucho quería dos extranjeros, y no nos dejaba que hubiera más de dos bailarines extranjeros porque... porque no (se ríe). Hombre, nosotros lo entendemos perfectamente. Yo no voy a ir a un espectáculo de flamenco -incluso sabiendo quiénes son- si no son de *aquí*. No sé... Se han criado con el flamenco o algo: yo nunca he dado clases de flamenco, por ejemplo. Aunque bueno, esto no es del todo cierto porque yo podría dar otro punto de vista, pero bueno, es así. Además, esto pasa en todos los estilos étnicos: pasa también en la danza india, o la danza africana. Tienen que ver con una cierta cultura y un hay cierto recelo a lo que es suyo. Aunque sea un bailaor de Galicia que baile bien, pues no es de los suyos...”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

En estas claves, no parecen particularmente inmediatos los efectos de la representación de JMV sobre la propiedad deslocalizada de la Humanidad sobre lo flamenco en los términos de su patrimonialización. La “Humanidad” es empleada aquí como un testigo ciego y sordomudo que reconoce sin ser consultado su derecho a compartir lo flamenco como algo proyectado para el

<sup>288</sup> Los enumeramos en el capítulo anterior como lo relacionado con los mercados de trabajo, los papeles de residencia, las opciones para optar a ayudas que mejoren su vivencia y trabas varias que impiden llevar la vida que uno desearía, y que regulan intensamente los flujos de viajeros y los tiempos de residencia en el país.

mundo desde España, Andalucía o regiones más específicas; acorde a las lógicas del discurso, sus legítimos protagonistas son presentados no ya en su papel de ciudadano con derecho a su uso, sino en el posiciones de propietarios que van más allá de lo simbólico. Este tipo de reconocimientos, que pasan por universalistas, organizan ortodoxamente un campo que, lejos de reconocer e integrar adecuadamente las posiciones de los flamencos del mundo, no parece sino representar a los andaluces, extremeños y murcianos como sus verdaderos hacedores. Se organiza eficazmente un campo de legitimidades en el que los oriundos canonizados ocupan posiciones de privilegio no siempre aceptadas por aquellos que consideran un sinsentido el plantear el debate en estos términos. Defienden que, lejos de haber una nítida existencia de esas posiciones construidas con escuelas, familias y otros elementos como prácticas concretas y representaciones universalistas, emplean lo flamenco para vivir con menos libertades que otros para poner en práctica sus propuestas, en concreto, las interpretativas de JMF y AA y LK, o las localistas de CM:

“No sé muy bien si es una soleá o una soléa por bulerías, porque acentúo aquí y aquí [chasquea los dedos] cuando hago esto [canta], y me voy a la bulería, pero no voy tan rápido porque me gusta más darle ese aire de la soleá, pero estoy cantando ya bulería, entonces no sé qué decirte, macho...”

JMF (Cantaor, 27 años. Sevilla)

“-[Yo] Entonces, ¿cuando viene la escobilla no la marcas?

-[AA] Sí claro, bueno... Depende. Yo sé que la música está sonando y que llega la escobilla claro, pero en ese momento preferí pararme y dejar que pasara. Me parecía más... no sé; fue lo que me pidió”

AA (Bailaora, 29 años. Zamora)

“Convoco a la gente y les digo lo que quiero bailar. En este caso una especie de zapateao que acababa con un solo de cante y se volvía a entrar en escena con una granaína, con un cante libre... Un poco al revés, porque primero se hace el cante libre, que luego se va por verdial... primero por cante libre y luego el ritmo, y yo lo hice al revés. Y después hacía una soleá.”

LK (Bailaora, 32 años. México)

“Yo soy de Salamanca pero siempre he vivido en Madrid (...) toco con un aire más del sur, ¿no? Un poco así como con huecos, ya sabes... ¡con más aire, vamos! Pero, cuando viene el solo, ¡sí que lo reviento! Jajaja [se explica por la representación de “la escuela de Madrid” como *muy tocona*] Es que depende del momento. A mí me mola todo, y le doy lo que pide cuando lo necesita”

CM (Guitarrista, 36 años. Salamanca)

Los niveles de afectación y de relación del sujeto con el objeto no siempre son claramente delimitables, y varios son los casos en los que no está tan claro el grado de exclusión en la apropiación precisamente por esta polisémica atribución de significados y posiciones identitarias. Muchos de estos casos los encontramos en la relación de los pequeños empresarios con lo flamenco, que han ido incorporando sus culturas y definiéndose como flamencos de formas distintas. Antes de que se formalice la apropiación exclusivista con la transformación total de un bien de uso en un bien de cambio, y llegue a su culmen en los secuenciados procesos de la negación de la agencialidad y empoderamiento de sus sujetos por un lado, y su sustitución por productores y consumidores de signos mediante incentivos para favorecer ciertas imágenes, como medidas de control directo e indirecto de los Estados por otro, hay una serie de situaciones intermedias que tienen lugar; lo hacen en ocasiones de forma intermitente y, en otros casos, simultáneamente. Las complejidades de lo real hacen que el lucro interesado opere sólo a ciertas horas del día o, simultáneamente, con otras acciones solidarias y dependiendo de con quién se relacione uno. Esto no debería resultar extraño,

pues con bastante fluidez hemos visto que “las cosas pueden entrar y salir de su estado mercantil, y tales movimientos pueden ser lentos o rápidos, reversibles o terminales, o normativos o desviados (...) parte de la dificultad implicada en el análisis intercultural de las mercancías reside en que, al igual que en otros aspectos de la vida social, la antropología es excesivamente dualista: “nosotros y ellos”; “materialista y religioso”; “objetivación de las personas” contra “personificación de las cosas”; “intercambio de mercado” contra reciprocidad”, y así sucesivamente” (Appadurai, 1991: 28-29). Efectivamente, es difícil la clasificación en el campo acerca de apropiaciones simbólicas y excluyentes, trazar una clara división entre el derecho de apropiación simbólicamente representado y el derecho exclusivo sobre su uso. Sólo la estancia prolongada nos ha permitido percibir estas ambivalencias al observar cómo un bailar se anima a montar un espacio de representación, en principio, para lucrarse pero, a su vez, teje redes de solidaridad y compadreo participando de círculos de reciprocidad en calidad de compañero, y no como vendedor con algunos clientes, también intérpretes; de qué modo un guitarrista puede vender guitarras para ganarse la vida comerciando con algunos, pero también prestándoselas a otros que las necesiten para un concierto a cambio de diversos réditos... ¿En qué posiciones ubicaríamos a estos sujetos? Es una pregunta de difícil respuesta.

En un contexto de crisis económica donde las inyecciones presupuestarias por los poderes públicos y privados han estado principalmente enfocadas a la potenciación del turismo, muchos han visto la oportunidad de atraer a estos particulares consumidores y un número importante de los negocios de Madrid se han transformado para estos nuevos clientes, adaptando legítimamente la oferta a las vías de consumo que han crecido en los últimos años en una doble vertiente que, salvo extraordinarias excepciones, se polariza entre dos extremos entre los que, de nuevo, resulta complejo trazar una clara línea de separación. Por un lado, los consumidores de sustancias enriquecidas por procesos de tradicionalización que participan de las ofertas experienciales de viaje en las que cínicamente se oferta el convivir con los *auténticos* oriundos del lugar; por otro, viajeros consumidores habituales de ofertas artístico-culturales por intereses de otra índole, y que suelen apartarse de los anteriores. Este enriquecido mercado hace posible que, aunque aparentemente no-legitimados para ello al ser representados como propiedad de *auténticos* flamencos, todos ellos puedan compartir espacios que simbólicamente no les pertenecen, pero a los que serán invitados previo pago para vivir una “verdadera experiencia flamenca”. Se acciona así la apropiación exclusiva y excluyente para los flamencos que no participen de dichas ofertas, y que opera mediante su degradación en lo real para eliminar la competencia que pueda arrebatarles los clientes que masivamente acuden a ciertos espacios, y que crean el recelo de los que no se incorporan a ellos produciendo dos cambios detectables que afectan a los flamencos<sup>289</sup>.

---

<sup>289</sup> Existe una Asociación de Tablaos Flamencos de Madrid de muy reciente creación: fue presentada en Fitur el año 2013<sup>289</sup> y ni mucho menos están todos los que son. Previamente a esta organización, la Federación de Entidades Flamenca agrupaba a las peñas flamenca de Madrid, que trataban de “visibilizar el flamenco, chico, llevarlo adonde debería estar”. Si bien las relaciones entre los empresarios del sector hostelero del flamenco van mejorando a medida que los consumidores participan del negocio y lo hacen crecer, nuestra experiencia de campo reproducía las tensiones que vivían sus promotores que comparten la visión del “público de los espectáculos” como un bien limitado que disputarse.

Los gerentes de los espacios de representación promueven una mayor autenticidad de sus espectáculos, publicitando combinaciones gastronómicas con la también patrimonializada dieta mediterránea aprovechando el tirón mundial de este sector, o legitimando sus primeras posiciones de antigüedad en el tiempo, respecto a otros que “acaban de llegar”. Para



Por un lado, los recortes en los sectores público y privado y la disminución generalizada del consumo tuvieron como efecto inmediato que muchas de las giras internacionales de intérpretes flamencos se interrumpieran, para tener que volver a actuar por distintas regiones de España en condiciones menos lucrativas y exitosas. Una de las consecuencias de este fenómeno, que ha tomado forma con los años, ha sido que “artistas de primera línea internacional bailen de nuevo en los tablaos” y teatros locales. Los tablaos, este escenario privilegiado para lo flamenco, eran antes de la crisis considerados como el trampolín de los nuevos profesionales pero, con la vuelta de “primeras figuras”, se ha producido el desplazamiento de “los nuevos flamencos” hacia otros espacios. Por otro lado, espacios, que eran explotados exclusivamente como locales de copas y discotecas, se han animado “para llenar las horas muertas”, o “para aprovechar el tirón de los guiris” o “porque siempre tuve ganas de que hubiera flamenco aquí y mira, algo bueno que ha traído la crisis” ya que, “a ver si con esto del Patrimonio de la Humanidad la cosa se mueve un poquito”.

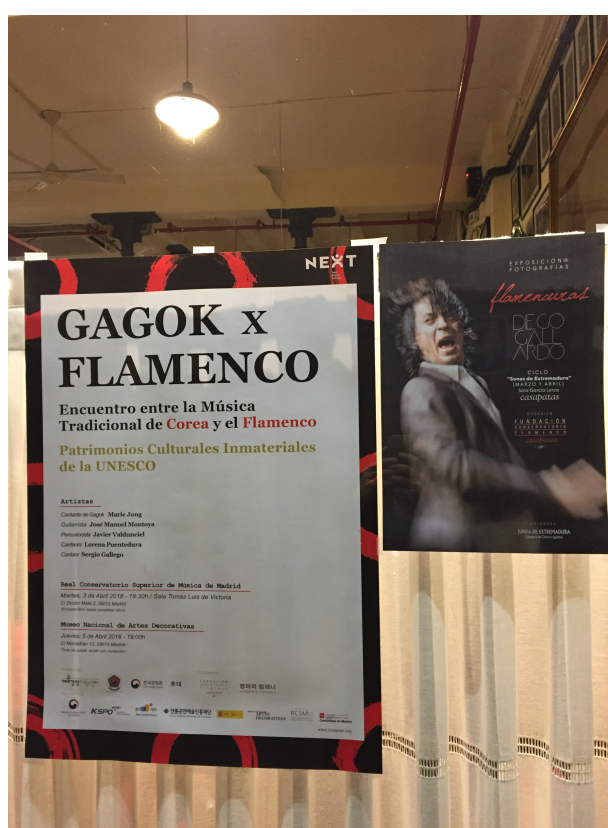


**Figura 37.** Publicidad del tablao Villa Rosa, donde se destaca la antigüedad del local, por un lado, además de su calificación como “Patrimonio Histórico de Interés Cultural”.

[Fuente]

[https://www.atrapalo.com/common/photo/event/6/6/3/30/148885/si\\_372\\_0.jpg](https://www.atrapalo.com/common/photo/event/6/6/3/30/148885/si_372_0.jpg).

Acceso: 22 de noviembre de 2017



**Figura 38.** Publicidad del tablao Casa Patas sobre un ciclo de Gagok y flamenco como representaciones de “músicas tradicionales”, ambas patrimonializadas por la UNESCO. Elaboración propia.

estos particulares espectáculos, se potencian la representación de lo flamenco como un producto cultural, y las publicidades de los espacios de representación incorporan ese mensaje para el público de donde han ubicado su oferta: el “turismo cultural”.

Efectivamente, lo representado como espectacularización del flamenco es un viejo debate ya tratado, que ha ido cambiando de protagonistas y de espacios. Uno de los discursos mayoritarios del imaginario de lo flamenco en Madrid es lo problemático de la visibilización de las culturas de los flamencos puesta en práctica en espacios públicos, a la vista de todos; algo que, como señalamos, es gestionado de formas diversas por todos los integrantes de los grupos flamencos. Por un lado, estaría la visibilizada crítica a la espectacularización por ciertos colectivos que, mediante procesos de territorialización y etnificación, se apropian simbólicamente de lo que representan como *sus* culturas flamencas; por otro, aludiríamos a lo que acabamos de tratar con JF: las posiciones moralistas que critican ciertas formas de vivir como inapropiadas por motivos diversos, avivadas generalmente por las voces legitimadas de la flamencología<sup>290</sup>.

Además de los distintos negocios de espectáculos, son los que elaboran la oferta de estos paquetes quienes parecen sacar algún rédito de esta acción pública sobre la imagen no doméstica de lo flamenco. Todos los sectores trabajados en el capítulo de su patrimonialización han dado con elementos de esperanza lucrativa con vehículos culturales e identitarios de una forma u otra<sup>291</sup>:

---

<sup>290</sup> Este es uno de los principales motivos que los flamencólogos emplean para explicar la subalternidad de ciertos flamencos que, si bien sígnicamente pudieran parecerlo, no necesariamente coincidían con posiciones de exclusión, tal y como habitualmente se plantea (Cruces Roldán, 2013): “Durante la segunda mitad del siglo XIX, los cafés cantantes, conciertos o líricos, al amenizar las reuniones sociales con un espectáculo musical cada vez más sofisticado contribuyen a la organización industrial y comercial del ocio urbano. Los cafés cantantes de Sevilla y Madrid que ofrecen como reclamo el género flamenco conocen un éxito rotundo hasta los albores del siglo XX (...) El estudio del discurso represivo contra esos cafés, que la burguesía liberal pregonaba en la prensa y literatura y que pretende estigmatizar a los que han hecho del cante y las mujeres su forma de divertirse, muestra que esta forma de ocio carece de finalidad moral para una ideología basada en la valorización del trabajo” (Gómez-García Plata, 2006: 110)

<sup>291</sup> “La industria” es un auténtico gigante constituido por varios sectores que mueven importantes cantidades de dinero al relacionar las grabaciones fonográficas con lo que supone todo un campo profesional en términos de estudios de grabación y edición; de producción, del diseño y la logística de la distribución hacia los puntos de venta; las tiendas donde se venden y las webs donde también se venden; los programas de televisión que emplean parte de músicas en sus producciones, los minutos musicales dedicados en las TVs para generar derechos de autor y el reparto de los derechos producidos por la reproducción de la música de los programas nocturnos que tanto ha dado que hablar con “el timo de la rueda”<sup>291</sup>; las radios de los bares, de los locales de copas y de las tiendas y el canon que pagan por ganar dinero en sus negocios aprovechándose de la emisión de música que pertenece a otros; las grandes tiendas planetarias donde ya nadie se puede permitir no estar como Spotify o Itunes; “el canon” que se paga en este país sobre la mayoría de los productos electrónicos y productos fungibles relacionados con lo audiovisual para “corregir” los daños que ha producido la piratería en este país; la publicidad y sus grandes plataformas de visibilización como Youtube, la cartelería, la prensa especializada; los conciertos, la entrada a los conciertos, el merchandising.... Algunos flamencos, sobre todo profesionales, lo conocen, participan en él y forma parte de la historia de sus vidas cuando representan la imagen de un nostálgico Madrid como la capital financiera de este sector, que choca con otras de las representaciones más actualizadas de la ciudad. Las personas que trabajan por y para estas instituciones potencian la imagen de que son los autores de la elaboración de estos productos los flamencos que van constituyendo “la cultura flamenca”. Favorecen su dominio y apropiación al representar la grabación de la interpretación como cultura, y son presentados como más legitimados que otros para actuar y decidir sobre ella por ser los agentes implicados y conocedores del sector, obviando en el discurso que los que lo crean y diseñan lo hacen acorde a estos intereses particulares, que lo dominan al gestionarlo mediante estas decisiones. Las habituales referencias a que el sector de lo flamenco “es un mundo muy cerrado” está relacionado también con que los jurados y tribunales especialistas son a su vez los intérpretes y técnicos que se dedican al sector de lo flamenco; los ciudadanos que manejan este tipo de representaciones conciben la profesionalización de la vida flamenca participando en sociedad de esta forma y no de otras, y animan a pasar por ella “como todos” si se quiere tener derecho a vivirla en términos representativos.

“Sí, a ver si con esto del Patrimonio de la Humanidad la cosa se mueve un poquito (...) Hombre, yo creo que esto era algo que tenía que haber venido antes, pero... lo importante es que ya está aquí (...) Claro, porque es algo nuestro, ¿no? Es nuestro patrimonio, dice algo de nosotros, y aquí tenemos la posibilidad de que la gente lo vea (...) Los artistas son muy generosos por mostrar aquí su arte, ¿no? Intentamos tratarlos bien, lo mejor posible”

GM (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

No olvidemos que el trabajo profesionalizado de intérprete flamenco en Madrid responde a un mercado inundado por la oferta de intérpretes. La crisis del 2008 ha sido la excusa perfecta para precarizar aún más las posiciones de aquellos que deciden poner en práctica su flamenco como trabajo. Los chicos que me cruzaba cada noche que iba a mis lugares de trabajo eran familia y amigos de los músicos que actuaban por los tablaos de la zona, y que esperaban a su salida para proseguir sus vidas. Cuando había suerte, les dejaban colarse en alguna representación para lanzar unos gritos y dar unas palmas; incluso, para subirse al escenario a actuar juntos, aclarando en ocasiones que eran “parientes” de los “artistas”. Esas noches eran largas, la gente que estaba desperdigada por las plazas llegaban con cuentagotas a curiosear por los espacios de interpretación: “¿quién está esta noche?”. Si la respuesta gustaba, lo representados por los canónicos como “el flamenco de las casas”, aparecía en una suerte de epifanía flamenca. Si no, a pesar de las buenas críticas que pudieran tener la interpretación, “el ángel no bajaba” ni “el duende aparecía”; es decir, nadie celebraba.

¿Cómo es posible que la práctica se lleve a cabo con la participación de la comunidad si en estos espacios no permiten ni hablar, ni aplaudir, ni gritar a los presentes? ¿Dónde se quedan los usuarios que hemos ido encontrando en nuestro trabajo que participan, que lo viven y que lo hacen posible? Estas formas de interpretarlo obligan a transformar a los participantes en espectadores pacientes que, además del precio de la entrada de “un espectáculo para guiris”, no consideran apropiada esta puesta en práctica de lo flamenco por razones diversas. Los profesionales tienen que ir “a trabajar”, pero el resto dejan con el tiempo de frecuentar estos espacios, y el frecuentarlos puede llegar a convertirse en dispositivo de estigmatización social para los sectores mayoritarios flamencos no profesionales:

“Estos del [tablao] acaban de llegar; están rompiendo los precios con una competencia desleal... ¡¡10€!! ¿¿Pero cuánto le pagan estos a los músicos?? Eso es insostenible, hombre, lo que pasa que tienen que empezar de alguna forma y empiezan perdiendo. O eso, o no son buenos músicos, claro...”

GM (Empresario flamenco, 44 años. Madrid)

“Sí, el [local]... ¿lo conoces? Pues soy el director artístico del espectáculo, ¡hombre!. Vente un día y lo ves, que está muy bien. Hombre, no es un espectáculo tan largo, pero es una cuevita rehabilitada y por 19,90€ ves un poco de flamenco. Lo hemos llamado [nombre de espectáculo]

TSM (Bailaor y empresario, 45 años. Sevilla)

Para poder llevar adelante las interpretaciones que el público espera ver, preconcebidas por las imágenes patrimonializadas, incluso los nuevos empresarios consideran que no todos los flamencos, prácticas, representaciones y sujetos son, de nuevo, igualmente válidos<sup>292</sup>. Para tener todas las

<sup>292</sup> Con la definición estética bien contorneada, de nuevo las estrategias de visibilización o invisibilización de los rasgos pertinentes son gestionadas para provocar diversas sensaciones al espectador en las interpretaciones. Llama la atención el contraste que se da entre los rasgos fenotípicos de los bailarines del BNE, donde todos responden al fenotipo caucásico [<http://balletnacional.mcu.es/compania>], y los de la Compañía Nacional de Danza (CND), con varios artistas de rasgos orientales en sus primeras filas [<http://cndanza.mcu.es/es/la-compania/elenco-es>].

garantías de que suene y parezca flamenco<sup>293</sup>, lo mejor es tirar de canónico; si lo hace mejor o peor, u otro tipo de evaluaciones, resulta algo que puede discutirse posteriormente y, como tal, entrarán a formar parte de los mundillos de los flamencos. De nuevo, una oportunidad perdida para promover las imágenes cosmopolitas de una ciudad como Madrid, construidas con la mezcla de infinidad de flamencos distintos. Queremos hacer notar aquí que no es necesario recurrir a *extranjeros* para hacer este tipo de afirmaciones pues, como hemos mostrado en esta tesis, acorde a nuestra experiencia de campo, la diversidad cultural e identitaria de lo flamenco se constituye intragrupalmente por pequeño que el grupo sea.

Ahora sí, pasamos a tratar la formalización de los casos más extremos de apropiación mediante el análisis de posiciones construidas en el derecho exclusivo sobre ese bien, y materializadas en apropiaciones excluyentes que sancionan a aquellos que no parecen estar autorizados para vivirlo, sentirlo y pensarlo.

## 8.2 DEL DERECHO SOBRE LO FLAMENCO A LOS DERECHOS CULTURALES

Lo representado como la producción de los intérpretes flamencos, diversamente flamenquizados, ha sido habitualmente construida y clasificada en la tensión entre particulares imágenes del “arte y el folclore” (UNESCO, 2010c), relacionando lo artístico como una acción individual ejecutada en un marco de modernidad, que es así construida frente a lo *incivilizado* y ancestral del folklore, colectivizado por un conjunto de monolíticos sujetos tradicionales figurados como aislados de lo urbano y contemporáneo. Recordamos el relato autobiográfico que RR presentaba en su entrevista: “yo me enamoré de la música cubana, y me trajo un tres habanero con el que me fui al campo sevillano, a Morón, a Lebrija, a Utrera, y a meterme en el flamenco que más me gustaba: el flamenco de las casas, de las tabernas, y de las fiestas privadas”. Un lugar común que forma parte de la historia canonizada con la que nos ilustraba JSS: “Tras la mecanización del campo, mucha gente que trabajaba en las fraguas tiene que dejar su trabajo y se establecen varias familias gitanas en el rastro, que trasladan sus actividades a lo que son las antigüedades.”

Estos idealizados colectivos flamencos son caracterizados como relativamente atrasados por la distancia simbólica en la que se representan, y en tanto que el elemento grupal es precisamente lo que les identifica; algo que se *civiliza* a medida que el magma amorfo de lo flamenco que producen y reproducen “ha ido a la escuela”, y que constituye parte de un discurso en el que una representación de la modernidad asociada al progreso, construido de la mano del desarrollo, pasa por la urbanización de esos espacios que representan como un cierto subdesarrollo mediante el ominoso *allí*.

Ésta representación, potenciada para construir uno de los discursos mayoritariamente compartidos, aviva uno de los debates de un campo en el que la producción cultural en forma de repertorios canónicos es habitualmente representada como *popular y tradicional* y, por ello, frecuentemente anónima. Si lo flamenco es así lo puesto en práctica para la expresión vital con lo que se sienten,

---

<sup>293</sup> De nuevo, oímos resonar las palabras de Clifford por el MOMA: “Esta otra historia es totalmente invisible (...) en general uno se sentiría compelido a deducir (...) que todo el entusiasmo por la cosa *negre*, por la “magia” del arte africano, no tenía nada que ver con la raza (...) El primitivismo modernista, con sus reclamos de simpatías humanistas más profundas y un sentido estético más amplio, está mano a mano con un mercado de arte tribal desarrollado y con definiciones de autenticidad artística y cultural que ahora están ampliamente cuestionadas” (Clifford, 2009; 237)

piensan y actúan sus usuarios y productores, es relacionado con las dinámicas de socialización de los individuos en tanto que se visibiliza particularmente a través de interpretaciones de diversa índole y celebraciones distintas... ¿a quién pertenece un baile? ¿a quién un estilo? ¿Qué sucede con estas formas que no pertenecen a un individuo, y que son representadas como una suerte de participación colectiva? Es un tema de difícil respuesta que ha encontrado un claro respaldo a su articulación en las apelaciones de sus supuestos representantes a sus derechos sobre una suerte de propiedad de lo flamenco mediada por su exclusiva tutela, legitimados tanto por mandatos constitucionales como por las Declaraciones patrimoniales para su reconocimiento mediante la reivindicación de los derechos culturales e identitarios de los grupos (UNESCO, 2007) y, por tanto, por la declaración de los Derechos Humanos.

Para el tema que atañe a las instituciones que se atribuyen la competencia de su gestión, la representación colectiva plantea la tarea de titularizar la propiedad como difícilmente asignable y, en un discurso concomitante, en ausencia de sujeto titular representable como individual, lo es también la garantía por tanto de la protección de sus derechos Constitucionales y Humanos. Precisamente para gestionar lo representado como “bienes colectivos”, se potencia entonces el desarrollo de un marco en el que tengan sentido y base de legitimidad lo representado como derechos colectivos y, a pesar de que ciertas voces críticas consideren un sinsentido jurídico un efectivo anonimato para representar un sujeto no individual, se desarrollan marcos para que estas representaciones de lo flamenco sean asignables a comunidades y grupos que puedan ser legalmente reconocidos en otros contextos (UNESCO, 2003, 2007; 2010a; Ministerio de la Presidencia, 2015).

Formalmente, en la ley que gestiona lo documentado como “flamenco español” (Ministerio de la Presidencia, 2015), empleada para crearlo burocráticamente, puede leerse en su A3<sup>294</sup> cómo el Estado se atribuye las competencias de gestión. Este hurto no se realiza de forma espontánea y torpe, sino en consonancia con las directrices de UNESCO (2007), que en su A10 recomienda que:

“Los actores públicos, privados y civiles deben, en el marco de sus competencias y sus responsabilidades específicas:

- a. Velar para que los bienes y servicios culturales, portadores de valor, de identidad y de sentido, así como todo el resto de bienes en la medida en que tengan una influencia significativa sobre los modos de vida y otras expresiones culturales, sean concebidos, producidos y utilizados de manera que no atenten contra los derechos enunciados en la presente Declaración;
- b. Considerar que la compatibilidad cultural de los bienes y servicios es muchas veces determinante para las personas en situación de desventaja debido a su pobreza, aislamiento o pertenencia a un grupo discriminado” (UNESCO, 2007:9)

Es decir, el precioso don de lo flamenco debe ser velado, efectivamente, por una institución que pueda garantizar de forma efectiva mediante la acción de sus organismos, la conservación de la cultura, identidad y sentido que por sí mismo parece representar y que, con un tratamiento no adecuado podrían palidecer. Elegido como símbolo de identificación colectiva, la mayoría de los

---

<sup>294</sup> Pueden leerse allí los “Principios generales de las actuaciones de salvaguardia:

Las actuaciones de los poderes públicos sobre los bienes del patrimonio cultural inmaterial que sean objeto de salvaguardia por la Administración General del Estado, por las Comunidades Autónomas o por las Corporaciones Locales deberán respetar, en su preparación y desarrollo, los siguientes principios generales: (...)

c) El protagonismo de las comunidades portadoras del patrimonio cultural inmaterial, como titulares, mantenedoras y legítimas usuarias del mismo, así como el reconocimiento y respeto mutuos.

h) La sostenibilidad de las manifestaciones culturales inmateriales, evitándose las alteraciones cuantitativas y cualitativas de sus elementos culturales ajenas a las comunidades portadoras y gestoras de las mismas” (Ministerio de la Presidencia, 2015:45294).

españoles, y por extensión el resto de la Humanidad, podrían verse perjudicados por el inadecuado tratamiento de tan valioso bien y, presentándose como garantista del bien común, es el Estado-nación el que pasa a tutelar aquello que las comunidades que lo practican podrían no gestionar adecuadamente al ser la organización del más alto nivel administrativo. En la imagen empleada para construir el acervo cultural español, se atribuirá su gestión en su representación de PCI, delegando en sus organismos aquellas tareas que representará como su “cuidado”, y que están relacionadas con su definición, con cómo hay que tratarlo y quiénes son sus legítimos asignatarios, en una acción de expropiación de los ciudadanos que lo producen y lo reproducen.

Para articular formalmente la apropiación, el corpus legislativo para la ejecución de sus atribuciones tiene que desempoderar por tanto a las actuales y diversas comunidades e individuos flamencos, y comienza por relegarlos a un papel de meros “transportadores”. La posición atribuida de “pobreza, asilamiento o pertenencia a un grupo discriminado”, no les permite ejercer sus voluntades en la libertad necesaria para representarse y gestionar tan preciado bien y, arrebatados de cualquier capacidad sobre sus vidas y pertenencias, es cómo el Estado se presenta entonces como el único órgano gestor capaz de hacer frente a esta tarea; algo que está en juego en la redacción de las leyes que afectan a su tutela. De hecho, la ley Nacional PCI se redacta para que el Estado pueda cumplir con esta tarea representada ahora como un “mandato específico, en relación con los valores comunes que le incumbe prioritariamente representar en relación con el patrimonio inmaterial” (Ministerio de la Presidencia, 2015: 45289)<sup>295</sup>. Se oculta en esta atribución el artificial proceso de construcción comunal con la asignación de una sintética voz impedida para expresar particularmente sus atributos culturales mediante los cuales, inmediatamente, son travestidos identitariamente. Convencidos de que las razones administrativas acompañan otras más importantes a las que les dan procedimiento burocrático, a pesar de destacar en estos proyectos lo necesario del “protagonismo de las comunidades”, mediante un ejercicio metonímico la cultura es ciertamente empleada como un manto para el ocultamiento de las agencialidades de sus integrantes.

La atribución de las tareas de designación de lo que es lo flamenco, así como del diseño de las políticas de salvaguardia se consolida también mediante la Ley del PCI de España pues, tal y como indica su A6, “Las Administraciones Públicas competentes garantizarán la adecuada difusión, transmisión y promoción de los bienes inmateriales objeto de salvaguardia” (Ministerio de la presidencia, 2015:45296). El Estado apremió mediante su acción orgánica para concienciar a la población de lo importante que resultaría el hecho de tenerlo, operando en esta apropiación

---

<sup>295</sup> Tales atribuciones reciben todos los respaldos institucionales mediante la concurrencia que el Tribunal Constitucional asumió, ya muy tempranamente y de forma palmaria, en la Sentencia 49/1984. De hecho, así se indica explícitamente en la redacción del 2015:

“La ley asume asimismo una tarea específica obligada constitucionalmente, desarrollar el mandato de promover la puesta en valor de la cultura común, en tanto el artículo 149.2 de la Constitución Española encomienda al Estado, sin perjuicio de las competencias que puedan corresponder a las Comunidades Autónomas, con gran énfasis y palabras marcadamente imperativas sin parangón en el conjunto de la Constitución Española, proveer el servicio de la cultura como una tarea fundamental: «Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la cultura como deber y atribución esencial...». Se pone el énfasis en la acción sobre la cultura (considerará) y en la calificación de ésta (deber y atribución esencial) referida, en este caso, de forma directa e inmediata a las instituciones de la Administración General del Estado, en tanto el precepto delimita el alcance de la misión de éste después de salvar las competencias de las Comunidades Autónomas en materia de cultura («Sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas»...) (Ministerio de la Presidencia, 2015: 45289).

metacultural todas las nociones necesarias para construirlo como “la fuente de su memoria y el ritmo de sus vidas, es decir, sus señas de identidad” (UNESCO, 2010c). Para llevarlo a efecto, el A7 anuncia que “Las Administraciones educativas y las universidades procurarán la inclusión del conocimiento y el respeto del patrimonio cultural inmaterial entre los contenidos de sus enseñanzas respectivas y en los programas de formación permanente del profesorado de la educación básica (Ministerio de la Presidencia, 2015: 45296). Legitimado por UNESCO, son de nuevo “los actores públicos, privados y civiles” que el Estado designe los responsables de la difusión de su mensaje:

“Los actores culturales de los tres sectores, públicos, privados o civiles, tienen, en particular y en el marco de la gobernanza democrática, la responsabilidad de interactuar y, cuando sea necesario, de tomar iniciativas para: c. Formar a su personal y sensibilizar a su público en la comprensión y el respeto del conjunto de los derechos humanos y en particular de los derechos culturales (UNESCO, 2007: 8).

Tras desempoderar a sus productores y reproductores, ubicarse como legítimo gestor, y concienciar a la ciudadanía de su suerte por la delegada-poseción de este tesoro, sólo queda gestionar su acceso al bien del que han sido despojados, enriquecido ya por las campañas promocionales en marcha que han difundido su imagen más divulgada. Para ello, en su A9 se redacta que “Las Administraciones Públicas, dentro del Plan a que se refiere el artículo 13, establecerán las medidas que garanticen el acceso de la ciudadanía a las distintas manifestaciones inmateriales de la cultura”. No es tarea fácil, pues el Estado español define de hecho los “bienes culturales inmateriales” precisamente como elementos de difícil descripción por su representación intangible, y opta por agrupar un conjunto de “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (Ministerio de la Presidencia, 2015:45294), definición inspirada en los “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (UNESCO, 2003: 1). Para dar cuerpo a esta “impronta primigenia”, las obras a las que se refiere su patrimonialización como “inmateriales” serán materializadas mediante producciones musicales y dancísticas, los sentires sobre ellas y los pareceres acerca de realidades construidas de su mano; y les dará similar tratamiento que aquello ya representado como “material” en base a anteriores y presentes legislaciones. Así representado, se esperar del Estado una “acción positiva” avalado por el A44 de la CE que debe garantizar los derechos constitucionales de los españoles acerca del “derecho a la cultura” y, en su representación de las “distintas manifestaciones inmateriales”, parece entonces inevitable esa transformación en bienes y servicios como un producto al que la ciudadanía pudiera optar<sup>296</sup>.

“El acceso de la ciudadanía” a estos campos queda reducido principalmente a la invitación a participar en toda la red industrial que con el flamenco se construye. Al no existir ya para la ciudadanía la posibilidad de producirlo y reproducirlo, se promoverán posiciones de inclusión a través del consumo de todo un abanico de diversas manifestaciones como la única opción de participar en

---

<sup>296</sup> Si bien el tratamiento de lo representado como “intangible” es jurídicamente más complejo, para ello están los instrumentos tratados en el capítulo sobre la patrimonialización de lo flamenco en la forma de “Bien de interés cultural”, “lugar” o “fiesta de Interés turístico”, “Patrimonio Histórico” y “Patrimonio Cultural Material” e “Inmaterial”. Es precisamente en esta última clasificación donde el Estado-nación ha logrado ubicar una de las representaciones más exitosas y concretas, exportándola posteriormente a todos los ámbitos administrativos posibles.

lo flamenco. Se garantizará para ello la protección de la creación y producción de las mercancías representadas como “bienes y servicios culturales” que articula una economía de mercado llena de claroscuros con debates acerca de lo que es o deja de ser “cultural” (García García, 2007). Siguiendo esta línea, es habitual en estos discursos el emplear una imagen de la diversidad cultural elaborada con la variedad de lo representado como diferentes “obras culturales” producidas y *materializadas* en libros, discos, trajes, zapatos, instrumentos musicales, pinturas e ilustraciones, o interpretaciones que participarán o registrarán su epifanía directa o indirectamente, y que vienen a ocupar el lugar de la variedad de posiciones distintas que ocupan los que lo crean, desde las que lo viven, lo sienten y lo piensan. En su representación más concreta, el cuidado de la diversidad cultural se enfoca así a la “protección” del mayor número de *materializaciones* y a la acción garante del derecho a su explotación sobre un territorio.

A pesar de dichos planteamientos garantistas, detectamos aquí otra vuelta de tuerca en esta confusión que intensifica la exclusión de la mayoría de la ciudadanía para las garantías de lo representado como acceso, y que tiene que ver con la regulación de los sectores que lo construyen:

“En Madrid podían pasar más cosas, ¿no? Porque está todo supeditado a los tablaos, y es un circuito que está para el guiri. Yo no puedo pagar 40€ para ver a un grupo de música, y creo que por eso el flamenco no le llega a la gente. Si quieres irte al [tablao], ver un espectáculo tiene que acoquinar 40€, pero espérate, que en el [tablao] con cinco mesas como yo digo ya pagan el cuadro. Si me pagan 60€ a cada músico...”

MRP (Músico flamenco, 39 años. Granada)

“Probablemente, la desgracia que ha sido para los flamencos madrileños, no de nacimiento sino de todos los sitios-, ha sido la situación los últimos 20 ó 25 años. Resulta que hoy los entramados profesionales al menos absorben una cantidad de artistas que más o menos van sobreviviendo. Hay un entramado que sostiene el entramado de alguna manera... En otros sitios no lo hay porque no se creó y la cosa no se sostiene”

JSS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Es doblemente perverso el descubrir que la privatización de la cultura asociada a las dinámicas institucionales actuales, no garantiza en absoluto su reproducción mediante este derecho, pues una enorme parte de la ciudadanía no tiene acceso a esta transmutada *oferta cultural* en bienes y servicios flamencos, que se distribuyen para su disfrute rodeados por altas barreras físicas y simbólicas.

Para la puesta en práctica de todas estas tareas atribuidas, todos los organismos e instituciones deben estar coordinados y actualizar constantemente el mensaje de “lo español” “artisticado” en este caso con atribuciones flamencas<sup>297</sup>, tanto hacia al exterior como hacia el interior de sus fronteras. Para ello, el Estado-nación, o su delegado, deberá atender, por un lado, a sus mandatos supranacionales para ser el que facilite la puesta en práctica de todas las Recomendaciones de

---

<sup>297</sup> Si el Instituto de Patrimonio Cultural de España se encarga de las representaciones del patrimonio cultural en su imagen político-académica y el Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación de promoverlo, el anteriormente citado INAEM se encarga de coordinar los principales arietes de lo artístico, musical y dancístico en los que los flamencos españoles son llamados a construir “lo español” en plataformas de visibilización internacional como los principales escenarios mundiales, exposiciones universales, FITUR y embajadas y sedes del Instituto Cervantes. Si bien mediante estas acciones son cada día españolizados los flamencos, no queremos simplificar el hecho de que estas acciones tengan lugar, pues no es la única misión de estas instituciones el servir a los intereses de la expansión político-cultural de España, ni los flamencos que trabajan en, o para estas escuelas, son colaboracionistas de estos afanes imperialistas por el hecho de participar en dichas empresas.



UNESCO acerca de lo representado como cultural; campo donde se ha construido institucionalmente lo flamenco (Ministerio de la Presidencia, 2015; UNESCO, 2003, 2005, 2010; Aix, 2002). Además, deberá organizar el reparto de tareas regionalmente acorde a sus Comunidades Autónomas, supervisando indirectamente la similar articulación del resto de los flamencos nacionales a los que antes nos referimos formalizados como el “flamenco extremeño”, “el murciano” o “el madrileño”<sup>298</sup>. Para sostener esta conducta colonizadora transnacionalmente, se persigue un acuerdo equilibrado de bienes y una apropiada gestión de los mismos, para lo que los Estados son invitados a “reforzar los medios de cooperación internacional necesarios para esta puesta en práctica y, en particular, intensificar su interacción en el seno de las organizaciones internacionales competentes.” (UNESCO, 2007: 9). Si bien la institución nacional de mayor orden administrativo relacionado con las políticas de lo flamenco es aparentemente el Ministerio de Cultura<sup>299</sup>, el vector que articula las medidas que intervienen lo flamenco no deja de lado la acción organizada de la mano de otros organismos; tanto de la Administración como de otros tipos y niveles. En función de la representación atribuida, tanto el Ministerio de Educación para la formación de la ciudadanía, como el de Asuntos Exteriores y Cooperación para divulgar el mensaje, están relacionados con su tratamiento mediante un adecuado y actualizado reparto de competencias, en el que se contempla que, años atrás, Educación y Cultura constituían un solo Ministerio. Mediante el otorgado “deber y atribución esencial” (Ministerio de la Presidencia, 2015: 45291), se gestionan indirectamente también los flamencos internacionales a los que nos hemos referido como “flamenco japonés” o “flamenco mexicano”, en este caso mediante acuerdos interestatales, bilaterales y multilaterales que, nacionalizados representando el papel de *local partner* de los proyectos de cooperación, lograrán ser ligados al territorio que los vio nacer con el beneplácito de su legitimado gestor. Articulando el reparto, este tipo de acciones institucionales colonizadoras tienen lugar sin dejar de lado las iniciativas privadas de búsqueda de negocio y ampliación de mercado, que obvian de nuevo el papel de los que ya estaban allí cuando este tipo de acciones llegan por resultar en el momento interesantes institucionalmente. Los que llevan años trabajándose otros espacios, y son representados como canónicos, piden respeto para las posiciones que tantos años les ha costado ganarse:

---

<sup>298</sup> De hecho, ya en el preámbulo de la Constitución Española se representa la voluntad de la nación española de proteger “a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones”. Esto otorga a la Administración General del Estado una suerte de responsabilidad proactiva que sus técnicos asumen para desarrollar su trabajo que Durán y Navarro (2011) resumen en cinco líneas básicas de acción: la protección y conservación de los bienes muebles y naturales; la salvaguardia del patrimonio vivo; el fortalecimiento de la protección de los objetos culturales y lucha contra el tráfico jurídico de los mismos; la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales y el desarrollo de las industrias culturales y creativas; y, por último, la integración del diálogo intercultural y la diversidad cultural de las políticas nacionales.

<sup>299</sup> España es habitualmente representado, junto con la mayoría de los países del centro, norte y sur de Europa, como un país internacionalmente pionero en el tratamiento del PC por el desarrollo relativamente temprano de sus políticas de “salvaguardia”, que abrieron la veda con el Misterio de Elche, en 1931. Hasta la reciente ley del PI (Ministerio de la Presidencia, 2015), el discurso jurídico predominante en este campo se lamenta de las insuficientes herramientas legislativas con las que construir el campo de su tratamiento (Vaquer, 2005; Martínez, 2011; Durán y Navarro, 2011). Hasta entonces, se le dieron al tratamiento del PI los marcos legales del Patrimonio Histórico y Cultural, que otorgaron tutela jurídica al patrimonio intangible. Los técnicos explicitan su difícil tratamiento mediante recovecos al explicitar que lo habitualmente representado como “intangibles del patrimonio etnográfico” no disfrutaban de tutela jurídica sino meramente administrativa, al no formar parte de la definición legal de los bienes integrantes del PHE del A1.2 (Martínez, 2011); parece ser que basada en que existe una dificultad para la asignación de la titularidad jurídica responsable que asuma la representación del colectivo.

“En los años 80, cuando los japoneses aparecen por aquí diciendo a mí me gusta el flamenco (...) Los que fueron por allí fueron Antonio Gades, Pilar López que una vez fue en barco, vuelve Antonio Gades que iban con negocios de anticuarios, después Sara Lezana... (...) Voy a enseñarles a los mexicanos cómo es esto del flamenco (...) pero claro, cuando no saben la historia y no conocen la historia no pueden saber que hace ya 120 años que una de esas figuras que estaba en los cafés cantante ya estuvo en México, y Carmen Amaya y su familia y Manolo Vargas, el Luisillo, gente de la danza española, Roberto Ximénez, y que hay un movimiento con 800 escuelas y 15 ó 20000 practicantes de personas que han ido haciendo esas iniciativas naturalmente arriesgándose viniendo primero a España a tomar formación y claro, cuando llegas allí tratándolos como los invictos que dan las cuentas de collares, pues toda esa gente se molesta con alguna razón... ¿pero cómo? ¿qué nosotros hemos estado allí y tenemos nuestro pequeño negocio y ustedes vienen a regalar el negocio del que nosotros ganamos y vienen encima a formar a otros?”

JJS (Empresario flamenco, 60 años. Santander)

Para el reparto de tareas en territorio nacional debemos advertir que, de las diecisiete Comunidades Autónomas, dieciséis tienen legislación propia sobre la tutela del PC que comparte el anhelo de proteger aquello que se considere “expresión” o “manifestación” de las culturas de los pueblos de España, que han negociado en distintos momentos históricos. Mediante un principio de correspondencia en el que las nuevas leyes no se hacen a espaldas de las anteriores, se va construyendo el objeto sobre el que actuar y el reparto de agentes para su gestión mediante las mismas lógicas discursivas transnacionales<sup>300</sup> pues, en su práctica de apropiación, se erigían respaldadas por la legitimada ejecución del mandato estatal delegado en el marco de las Recomendaciones de UNESCO. Si uno de los pasos fundamentales del procedimiento pasa efectivamente por construir un arraigo comunitario<sup>301</sup>, para caracterizar de forma plausible, materializar o corporeizar las representaciones intangibles culturales e identitarias, y organizar las posibilidades del conjunto legislador para desencadenar toda la maquinaria de apropiación formal, es necesaria la localización territorial de dicha “manifestación”, pues el vínculo de la comunidad con un territorio permitirá efectivamente asignar un correcto reparto de tareas mediante una apropiada asignación de sus tutores, al depender ésta de cada una de las Comunidades Autónomas<sup>302</sup>.

El reparto de competencias parece justificarse en una mejor gestión del bien mediante la idea de que las administraciones de carácter regional tiene una comprensión más profunda de las especificidades de sus ciudadanos de la que pudiera tener la Administración, lo que les permitiría adoptar medidas más apropiadas para la gestión de las culturas e identidades regionales custodiadas por los gobiernos autonómicos de forma que, “más que un reparto competencial vertical, lo que se produce es una concurrencia de competencias ordenada a la preservación y estímulo de los valores culturales propios del cuerpo social desde la instancia pública correspondiente» (Ministerio de la Presidencia, 2015: 45290). La homologación de cultura, identidad y región se articula por tanto mediante los

<sup>300</sup> “A estas bases profundamente democráticas es a lo que responde, en técnica de reparto de competencias, la concurrencia o dualidad competencial cultural, específicamente referida, como ha señalado la doctrina, a la acción de promoción y preservación de todo ese racimo de valores culturales. Concurrencia que el Tribunal Constitucional asumió, ya muy tempranamente y de forma palmaria, en la Sentencia 49/1984” (Ministerio de la Presidencia, 2015: 45290).

<sup>301</sup> Siguiendo las palabras de la Sentencia 49/1984, el Estado pondrá en valor lo flamenco en la forma en que aquellas «manifestaciones culturales» de dicho patrimonio puedan ser representativas de la comunidad estatal mediante su declaración como «Manifestación Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial».

<sup>302</sup> Estas diferentes competencias tienen su origen en la pugna política entre las distintas Comunidades, y no tanto en las contradicciones que aparentemente se dan entre competencias Estatales-regionales. Estas situaciones no son sino el reflejo de las exigencias políticas por parte de los ciudadanos que este tipo de reivindicaciones tengan éxito por sentirse éstos identificados con ciertas formas culturales que reivindican como propias, y que el Estado tiene que ceder como parte de una negociación que se mantiene en el tiempo.

gobiernos que, como prolongación estatal, juegan el papel de hoplitas custodios mediante la salvaguardia de los “valores culturales” para protegerlos, reproduciendo las lógicas estatales, de los daños que incluso su propia ciudadanía pudiera causarles<sup>303</sup>.

A pesar del poder delegado, el Estado-nación hace valer su papel de sumo administrador cuando sea necesaria su intervención, ejerciendo un papel de equilibrador territorial, como fue el caso del Flamenco con la unión de “los habitantes del sur de la península ibérica” (UNESCO, 2010a), representados por las Comunidades Autónomas de Extremadura, Murcia y Andalucía. Persiguiendo un respaldo total al proyecto, se basó en las Recomendaciones de UNESCO (2003) por las que “en el marco de sus actividades de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial cada Estado Parte tratará de lograr una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio y de asociarlos activamente a la gestión del mismo”. Para asegurar el éxito del segundo intento de patrimonialización de lo flamenco, este ambicioso proyecto administrativo fue multiterritorializado presentando como “influencias” u “orígenes” a los que no entraron directamente en el reparto. También hubo que decidir, sin ausencia de polémica, acerca de las familias de cantes -*taxonomías emic*- y la relación con sus orígenes -*mitos fundacionales*- como que los tarantos, fandangos y malagueñas pasaran a formar parte de lo representado como “cante andaluz”. Pero éste era distinto del repertorio folclórico al que pertenecían las sevillanas, la farruca, y las peteneras. Y asimismo se definió que los influjos latinoamericanos habían dado lugar a las rumbas, guajiras y colombianas; y que las influencias gitanas desencadenaron los cantes gitanos como las soleares, bulerías, tangos, tientos y seguriyas, entre otros.

Previamente, fue necesario el respaldo estatal a la práctica de la apropiación mediante la ejecución de derecho exclusivo por parte de la Junta de Andalucía mediante la Ley Orgánica 2/2007, de reforma del Estatuto de Autonomía de la Comunidad de Andalucía<sup>304</sup>. Las connivencias de los gobiernos del PSOE en los niveles nacional y autonómico, lograron en su día un tándem imparable que resultó en la apropiación total de lo flamenco al legislar el derecho exclusivo sobre todo aquello que logró

---

<sup>303</sup> La cita es extensa pero necesaria: «... una reflexión sobre la vida cultural lleva a la conclusión de que la cultura es algo de la competencia propia e institucional tanto del Estado como de las Comunidades Autónomas, y aún podríamos añadir de otras comunidades, pues allí donde vive una comunidad hay una manifestación cultural respecto de la que las estructuras públicas representativas pueden ostentar competencias, dentro de lo que en un sentido no necesariamente técnico-administrativo puede comprenderse dentro del «fomento de la cultura». Esta es la razón a que obedece el artículo 149.2 de la Constitución Española en el que, después de reconocer la competencia autonómica afirma una competencia estatal, poniendo el acento en el servicio de la cultura como deber y atribución esencial” (Ministerio de la Presidencia, 2015: 45290).

<sup>304</sup> En su preámbulo puede leerse que “Andalucía, a lo largo de su historia, ha forjado una robusta y sólida identidad que le confiere un carácter singular como pueblo, asentado desde épocas milenarias en un ámbito geográfico diferenciado, espacio de encuentro y de diálogo entre civilizaciones diversas. Nuestro valioso patrimonio social y cultural es parte esencial de España, en la que andaluces y andaluzas nos reconocemos, compartiendo un mismo proyecto basado en los valores de justicia, libertad y seguridad, consagrados en la Constitución de 1978, baluarte de los derechos y libertades de todos los pueblos de España.

Andalucía ha compilado un rico acervo cultural por la confluencia de una multiplicidad de pueblos y de civilizaciones, dando sobrado ejemplo de mestizaje humano a través de los siglos. La interculturalidad de prácticas, hábitos y modos de vida se ha expresado a lo largo del tiempo sobre una unidad de fondo que acrisola una pluralidad histórica, y se manifiesta en un patrimonio cultural tangible e intangible, dinámico y cambiante, popular y culto, único entre las culturas del mundo...”

representar como tal, para convertirlo en un “derecho ciudadano” de los andaluces<sup>305</sup>. Firmada por el rey Juan Carlos I, y por el entonces presidente del gobierno J.L. Rodríguez Zapatero, deroga el Estatuto aprobado por Ley Orgánica 6/1981 para introducir en su A68 de “Cultura y patrimonio” que: “(...) corresponde asimismo a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz” (Ministerio de la Presidencia, 2007). Este paso previo a su Declaración como PCI desató todo un vendaval en el campo de lo flamenco patrio mediante las protestas de ciertos sectores que explicitaban la desconexión entre las políticas demandadas por una ciudadanía<sup>306</sup> que consideraba que “el flamenco agoniza en Andalucía”<sup>307</sup>, mientras se pagaba a intérpretes en escenarios nacionales e internacionales con dinero andaluz (Machin-Autenrieth, 2016: 106); posiciones sostenidas en relación al dinero invertido desde 2005<sup>308</sup> en las acciones institucionales por parte de la Junta, que enfocó todos sus esfuerzos en que no volviera a verse rechazada la candidatura por parte de la UNESCO por “carencias en el dossier”. Mientras la Asociación “FLO6x8” hacía uso de la cultura para impartir justicia flamenca contra los grandes capitales<sup>309</sup>, los flamencos que ya estaban en Madrid se posicionaban al respecto sobre la apropiación y el derecho atribuido por las instituciones y organismos andaluces. La rivalidad es explícita para todos aquellos que no comulgan con esta construcción de esta legitimidad histórico-

---

<sup>305</sup> En una representación de lo flamenco en bienes y servicios, El PSOE apostó por “convertir al flamenco en un “derecho del ciudadano” con 580 medidas. A lo largo de todas ellas pueden encontrarse imágenes más vinculadas al mundo artístico, e imágenes relacionadas con lo educacional. Es precisamente participando de esta última la que permitía desarrollar la 314 que señalaba: “Promoveremos que nuestra cultura más universal, el FLAMENCO, entre en la escuela como un derecho del ciudadano”. Con la inclusión de una asignatura en los programas de estudios se pretendía el objetivo de que los andaluces tomaran la conciencia de lo que significaba identitariamente *ser andaluz*, de la mano de todas las nociones metaculturales ya tratadas.

Todas las leyes a desarrollar por la Junta de Andalucía pueden encontrarse en: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/portal-de-flamenco/introduccion>. Acceso: 28 de diciembre de 2017

Datos de las medidas en: [http://cincodias.elpais.com/cincodias/2015/03/20/economia/1426862198\\_495982.html](http://cincodias.elpais.com/cincodias/2015/03/20/economia/1426862198_495982.html). Acceso: 28 de diciembre de 2017.

<sup>306</sup> “Las aspiraciones de la activa y reivindicativa Asociación de Artistas Flamencos (AAF), algo así como la madre del cordero de los artistas de a pie, son realistas: más trabajo, condiciones dignas para los trabajadores. La AAF es una de las entidades firmantes del manifiesto “El flamenco: un regalo para la Humanidad y un derecho para el pueblo andaluz” que circula desde hace unos meses y que suscriben intelectuales, aficionados, políticos y artistas. El documento cuestiona seriamente la política de subvenciones de la Junta de Andalucía y a la misma AADF, que con su reparto desigual de los dineros públicos es responsable directa de la desaparición de multitud de pequeños festivales, del ninguneo de las peñas –que es como negarle el agua al huerto– y del favor exclusivo a los eventos que se producen en el extranjero o en las capitales españolas, y a los artistas de mayor convocatoria –siempre los mismos– en perjuicio del resto, que representa el ochenta y cinco por ciento del colectivo”

De: <http://www.rockdelux.com/opinion/p/flamenco-premios-para-la-crisis.html>. Acceso: 27 de diciembre de 2017.

<sup>307</sup> Diversos movimientos ciudadanos, como la Plataforma “Flamenco para los pueblos de Andalucía” que lleva trabajando desde el 2010, reclamando “más atención para Andalucía” (<http://flamencoesunderecho.blogspot.com.es/>) y la más visibilizada de las Asociaciones, la Asociación de Artistas Flamencos, reivindicaba más ayudas para sostener sus propios espectáculos dentro de la región.

[De] [http://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/30/andalucia\\_sevilla/1285832639.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2010/09/30/andalucia_sevilla/1285832639.html). Acceso: 28 de diciembre de 2017.

<sup>308</sup> <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/15/andalucia/1289839482.html>. Acceso: 28 de diciembre de 2017.

<sup>309</sup> La asociación se hizo muy popular con una intervención por bulerías contra *el Capital*, en una oficina de Bankia (Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=iop2b3oq100>). Para saber más sobre la Asociación: <http://flo6x8.com/>. Acceso: 17 de febrero de 2018.

meritocrática, pues sus posiciones cosmopolitas no dan crédito a tal representación acerca de lo flamenco, por mucho que pueda estar relacionado con “lo andaluz”.

“Ahora me sale la Junta de Andalucía diciendo que son ellos los únicos que pueden hablar de flamenco... Andalucía, quién... le quito a usted el flamenco, la jota, la seguriya, el fandango... las bases del flamenco son las mismas bases que la música gallega, que la asturiana... Si le quitamos eso pues ya me dirás. ¿Que el flamenco es tuyo? Pues nada, te quitamos todo esto y te quedas con el resto... ¿con qué te quedas? Dime a ver qué cantas...”

GMJ (Flamencólogo, 60 años. Madrid)

El debate generado, no se desarrolló sin embargo tanto en el rechazo a la apropiación institucional, sino en su orden competencial por lo representado como un injusto reparto; lo problemático no parece ser el secuestro de lo flamenco por parte de las instituciones, sino que el sujeto gestor que se la atribuye no es el único merecedor de tal apropiación. Lo que es representado como una injusticia en el reparto, es construido de la mano de la representación excluyente que va más allá de la legitimidad de la práctica de lo flamenco como un bien de uso. La disquisición de GMJ es un claro ejemplo de cómo los colectivos delegados para la gestión de lo flamenco, reproducen en estas concesiones la filosofía básica estatal fundamentada en la expropiación del bien a los sujetos que lo crean.

“Llegué a Madrid, me ofrecieron trabajo en un tablao, luego fui a Sevilla, al volver me ofrecieron el mismo trabajo en el tablao, que quema mucho... No me gustaba cómo estaba bailando y bueno, me fui a Andalucía porque todo el mundo decía que el flamenco venía de Andalucía y quería conocerlo”

MC (Bailaora, 60 años. Estados Unidos)

El Estado continúa su reparto de privilegios construyendo posiciones para “los habitantes del sur de la península ibérica” (2010c). Gestionados de la misma forma que las anteriores, se les concede aparentemente el reconocimiento de su don por el hecho de ser “nacionales”, algo que será en la práctica selectivamente gestionado, asimilando su tratamiento a la forma con la que TA degradaba a los “cuatro gitanos” nacionales que bailaban y cantaban en un mercadillo. De la mano de representaciones localistas, los mensajes institucionales respaldan un sentido común que opera para consolidar los discursos que aseguran que el lugar que habitan les dará la sustancia con la que se construirán como flamencos:

“Mira, esta es Yuri Saeki... una japonesa murciana... Sí, esta es hija de una murciana que se casó con un japonés que vino a hablar español y se quedaron aquí y tuvieron dos hijas: esta es una de ellas. Sus rasgos son así orientales pero habla murciano murciano! Esto es una muestra más de que la oveja es de donde paca, ¿no?”

NBJ (Bailarín, 42 años. Madrid)

Obviando estas estrategias de construcción de TA, otro de los colectivos privilegiados por salir beneficiado en el reparto es “la arrebatadora personalidad del pueblo gitano” (UNESCO, 2010c). Más allá de las disquisiciones acerca de su legitimidad como guardianes de lo flamenco (Steingress, 2004b), nos detenemos aquí para mostrar su indigenización por ser representados como un colectivo dominado por un carácter primitivizado que parece condenarles a ser como son. Construidos mediante este comportamiento presocial, son incluidos como un colectivo minoritario de carácter

exógeno a la península en la que ahora habitan, y que parece merecerse su reconocimiento por derecho a estar sentado en la mesa del reparto flamenco en un acto de justicia inclusiva.

“Todos ellos son charnegos, ¿no? Son de Cataluña. Bueno, son de Cataluña pero no son de allí de siempre. Ya sabes, los gitanos llegaron allí desde Andalucía transportando el flamenco, ¿no? con sus cantes y sus bailes...”

GM (Empresario flamenco, 44 años)

La imagen fabricada para representar este colectivo se hacen cumpliendo el guión que UNESCO exige para ser otra de las comunidades sobre las que demandar la protección de sus Derechos Culturales; una imagen tan potenciada que, efectivamente, excluye las posiciones de aquellos que prefieren construirse identitariamente de otras formas como, por distintos procedimientos, LK o AA.

La apropiación exclusiva no se construye sólo con la participación de organismos y grupos ciudadanos. La empresa privada, como generadora del capital que sostendrá estas estrategias para que sus negocios crezcan, es el principal delegado cooperativo. Muchos son los sectores que participan remuneradamente del fetiche de lo flamenco, y los intereses de varios sectores se representan en el campo para que este tipo de proyectos llegue a buen puerto; el intervalo contempla desde las posiciones más lucrativas y despreocupadas hasta las alarmadas por lo que representaban como una imagen denigrada en su tratamiento. Para participar en la vida ciudadana, se establecen alianzas con organismos para la creación de Observatorios e Institutos monográficos que velen por la salud del vellocino, que serán también los encargados de editar manuales de buenas prácticas y materiales docentes para concienciar a la población de los valores del don flamenco.

En su mercantilización, una particular y disputada representación de los Derechos Culturales ligada al desarrollo de las comunidades<sup>310</sup>, está relacionada con la gestión y la titularidad de los Derechos de Autor de las obras producidas<sup>311</sup>. Nos referiremos a ella por su papel de convidado de piedra en el paradigmático caso que tuvo lugar unas semanas antes de la muerte de Camarón de la Isla, en el otoño de 1992, cuando saltó a los medios el hecho de que, como a tantos otros flamencos, un mal asesoramiento legal o el descuido sobre el tema –las versiones son diversas–, evitaron que su familia pudiera beneficiarse de la gestión de los derechos sobre sus interpretaciones; se cifraban por

---

<sup>310</sup> El derecho de autor es uno de los elementos empleados para objetivar el grado de “desarrollo cultural” de una sociedad pues, al demostrar la posibilidad de proteger los réditos producidos por las obras comercializadas de sus autores, editores e intérpretes representados aquí como *creadores de cultura*, es habitualmente representado como un estímulo para la creatividad e innovación. El que se garantice su salvaguardia en forma de vigilancia jurídica no sólo es un derecho constitucional, sino que se construye como una cuestión de derechos humanos basada en el derecho a la propiedad sobre un bien explicitada en el A17.2: “Nadie será privado arbitrariamente de su propiedad”, que se potencia por las líneas del A27.2: “Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”. Es en estas claves cómo los derechos de los flamencos pasan a ser los derechos sobre sus obras; así pues, para poder garantizar “los derechos” de los flamencos, en esta representación se sustituye a los creadores por sus obras; suyas en términos de propiedad.

<sup>311</sup> Más allá de estos debates, está el hecho cuestionado de la posibilidad de delimitar a quién pertenecen dichas producciones en la aventura jurídica de ejercer eficazmente la protección de sus derechos sobre la obra; un tema de complejo abordaje y construido en torno al debate sobre el funcionamiento de un sector criticado por motivos diversos, incluso jurídicamente (Bravo, 2005). Estas acciones relacionadas con la “protección penal de la cultura” se traduce a efectos prácticos en leyes contra la violación de la “propiedad intelectual”<sup>311</sup> y, para la aplicación efectiva de todas estas lógicas jurídicas, los organismos tratarán de objetualizar lo flamenco en su forma de bienes y servicios. En su representación literaria, artística y musical se cuentan por miles los producidos en forma de ropajes, instrumentos musicales, pinturas, canciones, letras, partituras y recetas culinarias, así como sus procedimientos de construcción y técnicas de ejecución, asociados a los lugares de turno.

entonces en cientos de millones de pesetas, dependiendo del medio consultado y de la representación acerca cuál había sido la aportación por la que debería pagársele. La explicación reside en que, por un lado, él no era el autor –y por tanto propietario en este tipo de representaciones- de la enorme mayoría de las obras que cantaba<sup>312</sup>, a pesar de ser su intérprete; por lo que recibe un tipo de derechos relacionados con la interpretación llamados *royalties* por mucho menos valor. Por otro, las unidades vendidas de cada disco fueron de decenas de miles de unidades; una cifra relativamente escasa para la época, comparados con la presencia mediática y la cantidad de *bolos* que se hicieron. El caso es que, en el mundo más visibilizado de los flamencos españoles, este caso hizo estallar un debate en el que “se plantearon problemas económicos, legales, morales y culturales: ¿qué fue Camarón, un intérprete o un creador? Sus cantes ¿eran de autoría individual o colectiva?”<sup>313</sup>

Cuando las obras registradas se reproducen asiduamente en medios audiovisuales, las cuantías monetarias generadas pueden llegar a ser enormes, y otorgar medios de vida a aquellos que las poseen y gestionan pero, salvo los que se dedican profesionalmente a explotar sus músicas y en casos muy particulares, no es habitual que los flamencos tengan discos grabados y editados con una difusión que remunere grandes réditos. Incluso los que lo hacen, se encuentran en situaciones en las que no perciben dinero mediante estos canales, al encontrarse con que mucho del repertorio que practican “no es suyo” pues su autor es otro, y no obtienen los beneficios que consideran justos en un sistema que remunera la autoría más que la interpretación<sup>314</sup>; como en el caso de Camarón, en ocasiones por un mal asesoramiento, en ocasiones por desconocimiento.

En España, la máxima competencia en el campo de la gestión de derechos de autor, producción y edición o difusión ejercida por la SGAE en constantes negociaciones de su posición con el Estado, que le permite ejercer la práctica de su gestión en territorio nacional<sup>315</sup>. Hasta la aparición del movimiento “Copyleft” y las posibilidades de remuneración que abrieron las licencias de “Creative Commons”<sup>316</sup> para la gestión remuneradas de producciones artísticas que fueran más allá del marco

---

<sup>312</sup> sólo entre 13 y 27 de las 164 canciones que se grabaron en 17 discos oficiales, según los medios consultados

<sup>313</sup> El caso afectó a las principales figuras comerciales de lo flamenco español, así como a otros intérpretes que se sintieron apelados. Las crónicas aparecen en todos los diarios refiriendo análisis similares al respecto [Fuente] [https://elpais.com/diario/1992/08/02/cultura/712706402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/08/02/cultura/712706402_850215.html). Acceso: 6 de enero de 2017.

<sup>314</sup> Existen varias asociaciones que aparecen con la intención de defender los derechos de los intérpretes y ejecutantes, precisamente por quedarse fuera de este reparto. La más conocida a nivel nacional en términos de volumen de representados es la “Asociación de Intérpretes y Ejecutantes” (AIE): <https://www.aie.es/>. Acceso, 27 de abril de 2018.

<sup>315</sup> Es habitualmente compartido el hecho de que “el derecho de autor es un derecho nacional, pues los derechos de la propiedad intelectual son monopolios otorgados sobre una base territorial limitada, y expresiones de la soberanía nacional (...) que contribuyen a la diversidad cultural al limitar los riesgos de plagio” (Barreiro, 2011:90). De la mano de las nociones metaculturales pertinentes, estos discursos se construyen con todos los elementos que un Estado necesita para definirse: fronteras para un territorio que permitan delimitar su entidad nacional y separarla de lo no-nacional; “población” a la que proteger institucionalmente mediante representación jurídica; y capital que gestionar para lograr su manutención “al limitar los riesgos de plagio”. Se persiguen en este diseño posiciones ocupadas con una suerte de ética que defiende la propiedad privada de los bienes y servicios producidos.

<sup>316</sup> El Copyleft es una práctica legal relacionada con un particular ejercicio de la propiedad mediante un uso de los derechos de autor relacionados con el movimiento “Cultura Libre”, “Contenido libre” y “Dominios públicos”. Dicho ejercicio ha constituido todo “un movimiento social y cultural alternativo al sistema tradicional del copyright que aboga por el uso de licencias libres para compartir y reutilizar recursos. Hay diferentes tipos de licencias libres, las más utilizadas son las licencias Creative Commons.

Creative Commons es una organización sin ánimo de lucro que fue fundada por Lawrence Lessing, Profesor de Derecho en la Universidad de Stanford, que ofrece modelos de licencias libres que permiten a los autores depositar su obra de forma libre en Internet, limitando los usos que de dichas obras se pueden hacer. Están muy relacionadas con el movimiento de

oficial sobre la propiedad intelectual<sup>317</sup>, las licencias de “copyright” y el “todos los derechos reservados”<sup>318</sup>, era la única institución que aseguraba un retorno económico por la generación de distintos derechos gracias a la reproducción de una obra registrada<sup>319</sup>. Esto la convierte en los pulmones de los mercados fonográficos y audiovisuales de España y del sector Iberoamericano pues, a día de hoy, sigue siendo la única institución reconocida eficazmente por las industrias a la hora de garantizar una adecuada gestión del capital producido fuera de la autogestión<sup>320</sup> que, aunque es una tendencia en alza, es todavía minoritaria en la gestión de este tipo de réditos económicos.

El fortalecimiento de la identidad de las comunidades pasa para el Estado por garantizar sus derechos como consumidores; los diferentes productos asignados como expresión de su identidad, constituirán una comercial diversidad cultural que se incrementará con el desarrollo del mercado. Mediante la propuesta de que, garantizando los derechos del intercambio se garantizan los “derechos de las comunidades” y su “dignidad identitaria”, puede adivinarse que las medidas para salvaguardar lo flamenco no están relacionadas con cuidar a los flamencos, minusvalorando en lo

---

acceso abierto (Open Access) y se incluyen en los repositorios institucionales para que los autores al depositar sus documentos puedan elegir las condiciones de acceso y protección de su obra. Las licencias Creative Commons, nacen para compartir y reutilizar las obras de creación bajo ciertas condiciones. Con las licencias Creative Commons, el autor autoriza el uso de su obra, pero la obra continua estando protegida. Frente al COPYRIGHT que quiere decir “todos los derechos reservados”, las Creative Commons proponen “algunos derechos reservados”. Fuente] <http://www.bib.upct.es/las-licencias-creative-commons>. Acceso: 6 de enero de 2017.

<sup>317</sup> Es de particular referencia en las discusiones en este campo el Acuerdo de la Ronda Uruguay: “Aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio” (ADPIC). El Acuerdo sobre los ADPIC es el Anexo 1C del Acuerdo de Marrakech por el que se establece la Organización Mundial del Comercio, firmado en Marrakech el 15 de abril de 1994. Este marco es utilizado para crear un tratado de organización internacional sobre la propiedad intelectual que es el resultado de la incorporación de los que previamente, se habían firmado el Convenio de Berna (1886) que actualiza el Convenio Universal de Derechos de Autor (1952), el Convenio de París (1967), la Convención de Roma y otro tipo de Tratados sobre la Propiedad Intelectual respecto de productos relacionados con las TIC. Es en 1996 cuando se firma el Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) sobre Derecho de Autor (WCT), un arreglo particular adoptado en virtud del Convenio de Berna que trata de la protección de las obras y los derechos de sus autores en el entorno digital.

“La ADPIC excluye expresamente los referidos como “derechos morales”, que representa el interés no pecuniario de los autores sobre su obra, y que comprenden varias prerrogativas (...) Decidir hacer la obra pública, reclamar la paternidad de la misma, oponerse a una utilización que atente contra su integridad (...) Protegen la diversidad cultural al velar por la intención creativa del autor” (Barreiro, 2011:91)

<sup>318</sup> El copyright es una forma particular de asegurarse la remuneración de los derechos de autor generada por la reproducción de una obra. “El símbolo © podrá anteponerlo el titular o la titular, el cesionario o cesionaria en exclusiva de un derecho de explotación sobre una obra o producción de las protegidas por la Ley de Propiedad Intelectual. Para ello deberá indicar con precisión el lugar y año de divulgación de la referida obra o producción. Mediante el símbolo © se presume que se es titular de los derechos de la obra. No es necesario tener la obra registrada para indicar el símbolo.” [Fuente] <http://www.bib.upct.es/las-licencias-creative-commons>. Acceso: 6 de enero de 2017.

<sup>319</sup> Es por tanto la institución garante del correcto usufructo producido por la práctica totalidad de las obras artísticas de los flamencos socios que, cuando editan una obra fonográfica, o publican un libro, optan en su mayoría por solicitar “licencias de copyright”. Es muy probable que, si no lo hacen, les resulte imposible fichar por una gran compañía distribuidora, pues son precisamente los porcentajes de estos derechos los que se negocian entre partes a la hora de firmar los contratos de explotación, y estas grandes compañías conocen y potencian la forma de gestionar de la SGAE.

<sup>320</sup> Acompañando su presencia desde 1997, está la Fundación SGAE –hasta 2013 conocida como Fundación Autor-, con la misión de promover las industrias culturales y fomentar el *consumo cultural* nacional e internacionalmente. Oficialmente, se dedica a “contribuir a que la autoría -y, con ella, los autores miembros de la entidad fundadora- experimente cambios positivos en las condiciones en las que tiene lugar, facilitando tanto su desarrollo en el conjunto del sector de la cultura y las industrias culturales como el contacto con el público y la sociedad, así como su presencia más allá de nuestras fronteras. De esta manera, los efectos del trabajo de la Fundación SGAE no sólo se encontrarán en el ámbito de la autoría, sino en todo el sector cultural profesional y en la sociedad misma. Confiamos en que gracias a nuestro trabajo, ese objetivo esté cada vez más cerca. [Fuente] <http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Conocenos.aspx>. Acceso: 6 de enero de 2017.



efectivo el hecho de tener voz y voto. Lejos de ello, en este tratamiento se habla más bien, individual y grupalmente, de derechos para las cosas y no para las personas. Esto nos invita a pensar que el tratamiento institucional de los Derechos Culturales de las comunidades propuesto en el campo de lo flamenco tenga una difícil lectura en base a los Derechos Humanos por más bien negarlos, al no garantizar la mayoría de las representaciones del campo de lo flamenco, y enfocarse, sin embargo, a la protección y fomento de particulares formas culturales usurpadas a sus protagonistas, así como garantizar excluyentemente determinadas construcciones identitarias para proyectarse como los auténticos flamencos.

### **8.3 RESTITUCIÓN DE LO FLAMENCO**

Frente a la legitimación de los Derechos Culturales que promueven los procesos de patrimonialización cultural e identitaria de lo flamenco, cabe oponer la restitución que conlleva la devolución del saber construido sobre las formas culturales flamencas a sus protagonistas y, sobre todo, la recuperación y reproducción de las agencialidades y los empoderamientos robados a estos sujetos sociales.

En primer lugar, y respondiendo a sus propias demandas siempre dinámicas y diversas, desde la antropología debe promoverse una restitución de los saberes producidos acerca de lo flamenco de una forma particular y concreta, alejada de generalidades y estereotipos, pues sus demandas específicas requieren de propuestas específicas.

Se trata para ello de integrar los distintos niveles de experiencia producidos por el conocimiento científico y ordinario, de modo que la construcción social del conocimiento incorpore la diversidad cultural e identitaria de los sujetos flamencos y sus contextos; al hacerlos partícipes, podremos estar informados de aquello que consideremos oportuno para su elaboración. El apropiado uso de estos espacios es de particular interés para lograr evitar las consecuencias indeseadas que provoca la puesta en práctica de las políticas que particularmente afectan a lo flamenco, y particularmente relacionadas con la exclusión de los grupos minoritarios tratados en esta tesis.

Es el método etnográfico el que nos aporta la clave para llevar adelante esta propuesta, al fundarse en una construcción social de los saberes que requiere de la participación explícita y activa de los sujetos flamencos, tanto en el proceso de investigación que permita hallarlos, como en su conservación en calidad de memorias críticas, y difusión, a través de diversos cauces educativos de carácter formal e informal.

Para evitar situaciones como en la que CM nos transmitía su repulsa por aquél escritor “yo creo que no le gusta el flamenco: no puedo leerlo... ¡es tan denso”, estos saberes deben ser relatados o devueltos en claves que puedan resultarles accesibles para que pueda ser empleado tanto por sus usuarios como por el resto de la ciudadanía concernida, evitando producciones que les confundan o les desinteresen, pues tiene también la finalidad de ayudar a los sujetos flamencos a crear discursos reflexivos y una conciencia crítica acerca de sí mismos y de los otros.

Es enorme el número de publicaciones que hay al respecto de lo flamenco, pero la mayoría de los tratamientos se centran en análisis de carácter artístico o histórico, obviando las especificidades de los tratamientos culturales que los antropólogos podemos ofrecer, y que pudiera suministrarles otras visiones sobre lo flamenco. Para que su divulgación sea eficaz e impactante, el conocimiento

producido debe ser devuelto escribiendo o filmando en niveles distintos, pensando previamente en para quién se está produciendo la obra en cuestión pues, de nuevo, muchas de las producciones son rechazadas por “ser un coñazo”, porque “no entiendo nada”, o porque “ese no se entera”.

En esta línea, y siguiendo caminos distintos a las intervenciones que los técnicos de los diferentes organismos promueven sobre la cultura y lo identitario en sus tratamientos patrimonializantes habituales, los protagonistas de las distintas formas culturales flamencas deben ser contemplados como agentes activos en la producción de estos saberes independientemente de su procedencia, sexo o edad. Sus protagonistas deben ser tratados como informantes igualmente cualificados para construir con ellos las propuestas de acción que les permitan recuperar las capacidades y posiciones que garanticen la producción y reproducción de su cultura. Esto concierne, sobre todo, a los sujetos que se hallan en posiciones de exclusión y con sus formas culturales más expoliadas e invisibilizadas. Si bien muchas de estas posiciones están objetivadas en base a la edad y la nacionalidad, y las políticas al respecto tratan de gestionar a los “extranjeros” y “jóvenes” siguiendo el literal discurso de LK, aparentemente discriminada “por ser extranjera y joven”, nuestra experiencia de campo visibilizaba extranjeras y jóvenes exitosas en términos de respaldo, descubriendo que las verdaderas causas de la exclusión de LK eran otras.

Paradójicamente, cuando “el flamenco” parece estar en el mejor de sus momentos, los flamencos no parecen disfrutarlo; empresarios turísticos incluidos. Los recortes brutales de la última década en subvenciones a pequeñas empresas y autónomos donde se ven representados, y que tratan profesionalizándose de visibilizar sus particulares iniciativas de interpretación, se hace efectiva en la disminución de la desgravación en pequeños comercios de distinta índole como sastrerías, zapaterías o tiendas de instrumentos musicales; la práctica desaparición de becas de estudios y ayudas escolares que afecta y soporta las vidas de muchos estudiantes; la no ejecución de la ley de dependencia que impide a un sector de la ciudadanía tener tiempo libre para su práctica por las atenciones que exige un familiar o compañero que no pueda valerse por sí mismo y, en general, el repliegue del estado en la protección del derecho a la educación o a la salud. Estas carencias generan paisajes cada vez más oscuros para la mayoría de los flamencos pues, la promoción de lo flamenco en Madrid, tal y como se reproduce en la actualidad, no está directamente relacionada con este tipo de situaciones particulares por su representación exclusivamente artística, convirtiéndose así en una fuente de desigualdad social que, lejos de ser una herramienta que ayude a la ciudadanía a vivir como desee, parece enfrentarla y alejarla de su propia cultura:

“Yo ya no bailo. Me encantaba, pero trabajo todo el día y además tengo un niño y no tengo tiempo para nada (...) ya no tengo tiempo ni para eso (...) Los niños están con mis padres, ¡menos mal! Si no sería imposible (...) Antes cobrábamos la beca del comedor del colegio, pero ya no la tenemos porque trabajamos los dos y ganamos bien, pero tengo que trabajar todo el día; pero cada vez la cosa está peor, ya sabes, y no acaban de hacernos indefinidos en el trabajo tampoco pero bueno, todo el mundo está muy mal.”

DC (Bailaora, 29 años. Madrid)

“Me operaron de la rodilla y no quedé bien. Luego me enteré de que hubo una negligencia médica (...) Si llevo en juicios no sé cuánto tiempo ya: estoy hasta los huevos (...) Ahora me busco la vida fuera, ya sabes”

GT (Aficionado, 29 años. Madrid)

“No, ya no vivo en Madrid, por eso me muevo por fuera. Ahora vengo de vez en cuando, y cuando vengo hago algún cursito es cuando veo a mis amigas (...) Antes vivía aquí porque tenía una beca de la

Comunidad, pero luego ya no me la dieron. Bueno, ni a mí ni a nadie, porque tengo algún colega que le ha pasado lo mismo”

BV (Bailaora, 33 años. Madrid)

“Tuve que dejar de cantar y de salir. La tensión. Me dijo el médico que era por el tabaco y los whiskies, que sí, que bebía y fumaba mucho, pero ya hace años que no estoy en el ambiente y yo no me veo mejor, chico (...) Es el puto estrés que me está matando... Tengo un hijo en el paro que ya no cobra nada [le pregunto por su hijo] Sí, lo tuvimos muy jóvenes; él toca la guitarra, pero no gana dinero. Mi mujer es ama de casa y vivimos de lo ahorrado. De momento tenemos para tirar, ¡no pongas esa cara! [se ríe]”

TA (Aficionado, 38 años. Huelva)

Si estas garantías estuvieran cubiertas, los flamencos podrían llevar la vida que desearan para poner en práctica sus culturas y definirse en base a otras posibilidades. Es por ello que proponemos la vigilancia y respaldo de las posiciones de garantía ciudadana como la mejor de las opciones para que los flamencos puedan vivir *flamencamente*. Garantizar la seguridad de poder ser de la forma elegida, incluso de cambiarla cuando se considere oportuno, potencia la posición de productor reflexivo y crítico frente a la de un pasivo consumidor de la cultura. Para conseguir una efectiva puesta en práctica de los diversos flamencos y garantizar su libre acceso, se trata de cuidar a los productores que ocupan posiciones de especial vulnerabilidad y, para formularlas con rigor y atinar en la propuesta, la convivencia es un elemento imprescindible para descubrirlas. Al concretarlas, proponemos que el mejor de los objetivos sería garantizar la libertad para el ejercicio de sus flamencos, lo que resulta en una necesaria protección eficaz de sus derechos humanos y laborales, así como el facilitar que sus producciones, tomen la forma que tomen, sean lo más divulgadas posibles para que puedan ser conocidas por la totalidad de la ciudadanía interesada. Proponemos con esto una antropología aplicada sin recetas ni programas, no sólo de restitución sino de demandas que, concretamente, restaure las agencialidades y empoderamientos usurpados en la producción de las políticas habituales. El único proyecto se centra en la idea de facilitar las vidas de intérpretes y comunes, pues ambos por igual sostienen la práctica efectiva de lo flamenco. Relatamos entonces algunas vías de actuación en función de la experiencia obtenida en el trabajo de campo, recordando que se trata de opciones que deben implementar los propios sujetos sin planes que puedan suplirlos sustituyendo sus verdaderas voces, al ser sus propias propuestas y demandas que considerarían facilitar sus vidas las que aquí pasamos a trasladar. Si bien pueden parecer acciones no trascendentes, el poder ponerlas en práctica les daría, sin embargo, acceso a posiciones desde las que ellos mismos tendrían la capacidad de transformar sus realidades.

Los intérpretes musicales que quieren grabar sus obras para divulgarlas, proponen que hay hoy en día tecnología doméstica relativamente asequible con la que adquirir el audio o la imagen. La red está llena de programas multimedia que, con buenos tutoriales que uno encuentra con facilidad “en *youtube*”, pueden ser empleados para producir semiprofionalmente sus músicas. Otros nos quieren sin embargo renunciar a determinadas calidades, y piensan en opciones de financiación para proyectos más caros que puedan proyectarse mediante *crowdfunding*, con vías más originales puestas en práctica habitualmente por otros intérpretes que prometen la obra una vez terminada con regalos distintos, y otro tipo de propuestas. Hemos conocido varios proyectos en marcha mediante páginas como *Ulule*, *Verkami*, *Goteo* o *Lanzanos*.

Relacionado a qué hacer con esas obras, es propuesto tanto a favor como en contra lo representado como “pasar por el aro” de la gestión con la SGAE, y la cesión de los derechos de autor y de parte de

las entradas de los “bolos” a las compañías. Respecto a este procedimiento aparentemente único en sus propuestas lucrativas, trabajan frente al *copyright* con otras licencias de edición *Creative Commons* que garantizan sus derechos de autor. Los distintos niveles de protección de derechos que gestiona, ofrecen un abanico que garantiza la protección de la obra en función de la acción protectora que su(s) autor(es) desee(n). Al tomar este tipo de iniciativas, los medios empleados para la difusión de sus obra pasan por la circulación en redes para lograr visibilidad y anunciantes que les remuneren, o productores que les ayuden. Frente a seguir el camino formalizado por discográficas y editoriales, es una práctica habitual el difundir estas obras a través de páginas como *bandcamp*, o hacer vídeos con las interpretaciones para lograr más escuchas o más visitas en *youtube* difundiéndolos mediante *instagram*, *twitter*, o *facebook*<sup>321</sup>.

El reparto y la remuneración eficaz entre los distintos autores e intérpretes es mayoritariamente delegado en la eficacia de la SGAE, pero frente a sus clásicos registros, cada vez son más las voces que proponen el uso de tecnologías como *Blockchain*<sup>322</sup> para dar garantías más específicas y concretas, sobre todo a la hora de relacionarse transnacionalmente con otros intérpretes, al garantizar por procedimientos más elásticos el registro de cada pista instrumental separadamente ejecutada.

Los que prefieren, sin embargo, el curso tradicional del “disco”, proponen salidas plausibles como el de optar por una compañía discográfica pequeña, donde cuidan más al artista y su obra que en las grandes superprofesionalizadas, pero no tienen la capacidad efectiva de hacer frente a las grandes compañías que copan el sector. La oferta existente de pequeños espacios editoriales es enorme, aunque no para lo flamenco específicamente; pero, no es difícil montarse uno mismo un pequeño sello, aunque las propuestas son de momento escasas. El principal problema que advierten con este tipo de opción es la posterior distribución física de la obra, pues las tiendas oficiales están copadas por los grandes artistas del mercado discográfico oficial. Efectivamente, así nos lo mostraba CHN:

“Mira, cada disco que ves en una estantería es un disco de otro artista que no está ahí. La Fnac por ejemplo, ¿no? Tiene un espacio limitado; los discos que sean, 10 ó 100. Si está el tuyo yo no puedo poner el mío, y esto es así. [-¿y por qué hay que ponerlo “ahí”?] Joder, porque si no estás, no existes.”

CHN (AR de multinacional discográfica, 54 años, Madrid)

A pesar de las palabras de CHN, no hay un método óptimo para alcanzar el objetivo, y la decisión a tomar para llevarlo adelante dependerá del grado de alcance que uno quiera obtener.

En cuanto al formato, las ventas se han volcado completamente al mundo digital, donde lo ideal es adscribirse a plataformas de música como *Spotify* o *itunes* pero, si el formato físico es imprescindible en la producción de la obra, los vinilos parecen ser una buena opción. Aunque a la hora de producirse son más caros que los CDs, con lo que la inversión inicial sería mayor, tienen después una mejor salida que el CD, hoy desprestigiado tanto por el pirateo como por representar uno de los cúlmenes sígnicos de la *industria musical*.

---

<sup>321</sup> Recordamos aquí el paradigmático caso del hoy conocidísimo Pablo Alborán, que en su día decidió grabarse a sí mismo y colgar sus vídeos en *youtube* tras las negativas de las grandes compañías discográficas para editar sus canciones.

<sup>322</sup> Panos Pannay, de la Berklee School of Music, explicaba en una entrevista en la CNBC el 29 de diciembre de 2017 cómo la propia escuela divulga esta tecnología intuyendo que las relaciones internacionales tendrán en poco tiempo una presencia mucho mayor de la de ahora, y demandarán otro tipo de tecnologías y licencias. [Fuente] <https://www.youtube.com/watch?v=MNmbxfKKrW0>. Acceso, 3 de mayo de 2018.

“No, no, yo a estos hijos de puta de la SGAE no les doy un céntimo. Lo siento por los músicos, pero ya los veré en directo. Al principio compraba algo en el top manta, de vez en cuando ves algo, pero hace mucho que no. Me lo copiaba todo, que se jodan, pero ahora, ¿para qué? Yo es que lo escucho todo online”

VRN (Bailaora, 37 años. Madrid)

“¿Un CD?... no, nunca me he comprado uno. Me regalaron uno una vez, en un cumpleaños, pero nunca más. ¿Sabes qué? Es que cuando uno está todo el día con esto tampoco te creas que escucha mucha música. Bueno, sí, pero en directo. Lo que sí que tengo es algún vinilo, pero heredado. Vamos, que no compro discos, pero si comprara, compraría vinilos. Se escucha mejor y no, sé... mola más poder tenerlo en la mano, y eso, así en grande”

CM (Músico flamenco, 36 años. Madrid)

De hecho, en las grandes superficies han ido transformando en los últimos años los espacios para formatos musicales físicos, en los que los CDs han ido dejando el “limitado” espacio físico a los discos de vinilo. Aunque, efectivamente, la tendencia es a la virtualización de los formatos para “escuchar[lo] todo online”.

El tema de los instrumentos y ropajes para la interpretación es otro campo de diversos tratamientos. Algunos se hacen con piezas de elevadísimos precios que, si bien pueden facilitar la interpretación, no garantizan un mejor flamenco. Las modas condicionarán generalmente el precio en base a valores que caminan en contra de la divulgación masiva de la obra, y algunos informantes proponen el uso de los mercados de segunda mano, o las plataformas digitales de segunda mano tipo *Wallapop*, aunque resaltan su elevado precio, a pesar “de tener solera”. No podemos obviar que, desde la crisis del 2008 los hábitos de consumo han cambiado no sólo incrementando la compraventa de elementos usados, sino que han llevado el intercambio a espacios de gran visibilización con las propuestas concretas de *bancos del tiempo* zonales, muchos más allá del intercambio de objetos que también se ha visto incrementado; basta ver el aumento del número de páginas web que se dedican a fomentarlo. Si bien como una nueva oportunidad de negocio el mercado de segunda mano ha, efectivamente, incrementado sus precios pero, de momento sigue siendo más bajo que el de un producto a estrenar.

Respecto a las danzas y otras interpretaciones de caracteres performativos más que estrictamente musicales, comentan en reuniones informales que la participación ciudadana podría organizarse en base a las técnicas dramatúrgicas que proponen la disolución de la cuarta pared, con las que posibilitar convertir a los públicos y espectadores en comunidades activas, y a los falseados espacios de las *performances* sociales, en especial de las representadas como turísticas, o de parques temáticos, en lugares de encuentros entre personas. El centro de Madrid se ha llenado de visitas turísticas a pie, concertadas mediante agencias o con administraciones de *free tour*, en los que la cercanía con los visitantes es muy estrecha. Son grupos objeto a los que enviar mensajes que vayan más allá del discurso que los guía y que, en su enorme mayoría, reproducen las imágenes patrimonializadas de lo flamenco en cada rincón que visitan invitando a los turistas a visitar los espacios comerciales para “vivir el auténtico flamenco”. Frente a estas ofertas, sería fácil entrar en contacto tanto con ellos como con sus guías para establecer relaciones que pudieran llevar a espacios para una información fidedigna acerca de las vidas de los flamencos de Madrid.

Las propuestas de tocar o ensayar en espacios públicos son una oportunidad excelente para la participación de las audiencias y la creación de espacios de verdadero encuentro ciudadano, y los organismos públicos e instituciones competentes tienen la posibilidad de facilitar una integración de

los intérpretes en los espacios de la ciudad. Para ello, lejos de proponer aquí una acción positiva de subvenciones para mantener tal o cual obra, se traslada la idea de actuar con más ahínco con el fin de no impedir la restitución de las agencialidades y los empoderamientos de los sujetos de lo flamenco en Madrid. Para ello, bastaría con evitar las situaciones que de algún modo penalicen las instituciones mediante leyes que niegan la cultura y por ello son fuente de desigualdad social.

En lo que al Ayuntamiento respecta, el retirar las leyes de protección acústica de la zona centro facilitaría una más fluida apropiación de los espacios públicos al catalizar la cotidiana presencia de los intérpretes en las calles de Madrid, y convertirían los espacios públicos en lugares de encuentro entre intérpretes y participantes:

“A veces vamos al sitio ese del campo de la Cebada. Nos sentamos, tomamos algo y tocamos un rato. Podemos tomar unas cervezas y fumar tranquilos, no es como donde antes nos poníamos, ahí cerca del mercado [se refiere al de Antón Martín]. A un colerga le pillaron con una lata [bebiendo una lata de cerveza] y le metieron ¡600€! Te lo juro, ¡casi un sueldo! Como para no esta al loro (...) Ahora no abre tanto, o no sé qué pasa (...) ¿Por qué si estoy aquí sentado no puedo beberme una cerveza y si estoy ahí sí [señala la terraza de un bar]?”

JMF (Cantaor, 27 años. Sevilla)

Los intérpretes y comunes se ven perjudicados y deben cambiar sus hábitos por normativas que, a pesar de lo que pudiera parecer, no resultan eficaces para la buena convivencia en tanto que exigen para su cumplimiento una ortodoxia de interacción con los espacios que parece estar dirigida exclusivamente al fomento de los espacios hosteleros de terraza, excluyendo las prácticas que les perjudican por ser representadas como competencia.

Desde hace unos años se han habilitado una serie de espacios en el centro de Madrid, tanto cubiertos como al aire libre, para el disfrute ciudadano entre los que se encuentran algunos de nuestros informantes. Desde la Tabacalera como al Campo de la Cebada, el espacio multifuncional de la calle Embajadores esquina San Cayetano, el parque de la calle del Almendro, el de la calle Doctor Fourquet, etc., que pueden ser empleados en este sentido. Además, este último es un agradable espacio de encuentro que algunos emplean y que se combina con otros proyectos como el de los cincuenta huertos urbanos promovidos por la municipalidad, y coordinados por sus usuarios, que facilitan el encuentro ciudadano y las iniciativas compartidas<sup>323</sup>.

Pero, la que más parece condicionar sus vidas para practicar sus flamencos es el precio del suelo en el centro, tanto para vivir como para abrir nuevos negocios, tanto para el alquiler como para la compra:

“Llevo casi un año mirando para comprarme una casa, pero no encuentro nada, bueno, nada que me pueda pagar (...) Cuando vivía en Madrid miraba alquileres para montarme yo una escuela, pero eran taaaaan caros que me empecé a mirar para comprar luego dije... ¡no me voy a comprar un bajo! Así que me puse a mirar pisos; y ya ves, nada de nada.”

BV (Bailaora, 33 años. Madrid)

“Aquí también comparto piso, pero con dos chicas que tampoco son de aquí: una es de Barcelona y la otra es holandesa (...) Llegas a casa y es distinto; estoy contento (...) Me gustaría que nos juntáramos más. A

---

<sup>323</sup> El fenómeno de los huertos urbanos ha ido cobrando visibilidad a un ritmo sorprendente. Su número no ha dejado de aumentar. A pesar de que hay varios espacios de estas características promovidos por diversas asociaciones, nos referimos aquí a la intervención municipal sobre este tipo de proyectos. Existe un foro municipal que los pone en contacto a sus usuarios: <https://diario.madrid.es/blog/2017/11/13/nueva-web-para-los-huertos-urbanos-comunitarios-de-madrid/>. Acceso: 3 de mayo de 2018.

veces viene a verme algún amigo de Sevilla pero no tengo sitio para él (...) Me gustaría tener mi propia casa, claro, ¡vendrían más a verme! Jajajaja.”

JMF (Cantaor, 27 años. Sevilla)

La elevada presión turística sobre la ciudad de Madrid ha incrementado el número de inversores especuladores con la vivienda en la zona centro hasta el punto que, mediante plataformas de explotación como *AirBnb*, los precios han ascendido hasta convertir “en un lujo” vivir en el centro, pues “es como si vivieras en un hotel”. Esto ha provocado la expulsión de muchos de ellos hacia otros distritos donde han iniciado otras vidas que no siempre les agradan. Por el enorme quórum que existe a este respecto, el control de este acceso mediante una acción positiva municipal sería probablemente una de las más influyentes para favorecer la posición de los flamencos y, consecuentemente, ayudar a lo flamenco.

Si estas propuestas son representadas como de difícil ejecución por parecer entrar en competencia con lo representado como los intereses de la mayoría, recordemos que forma parte del juego democrático el defender precisamente los derechos de las minorías. Así que, frente a garantizar el derecho cultural al flamenco en su forma de garantía de acceso a la ciudadanía de los bienes y servicios denominados culturales, proponemos para ello asegurar una efectiva protección de los derechos civiles de sus productores y reproductores en estos sentidos, para que esto no se convierta en otra muestra de la desconexión con las necesidades ciudadanas de las instituciones políticas que gestionan “lo cultural”.

No es casual el hecho de que esta forma de representarlo y practicarlo con la que actualmente operan las instituciones, organismos, individuos y grupos implicados, aleje a la ciudadanía de poder optar a vivir lo flamenco sin las barreras y exclusiones que todo este sistema genera y selectivamente gestiona cuando, para llevar adelante estas aventuras institucionales, se transmutan guiados por un desconcertante bien general sus acciones positivas para la promoción, tanto de sus intereses, como de los de aquellos legitimados bajo el manto del flamenco.

En definitiva, ya que la propiedad privada y su gestión no garantiza la reproducción de las culturas de los flamencos, promovamos la restitución de los saberes culturales como el verdadero patrimonio de los flamencos frente a la venta del patrimonio cultural, y protejamos por tanto el derecho a saber sobre él poniéndose en contacto con los flamencos, frente al derecho sobre él para otro tipo de ejercicios que nos apartan de una óptima convivencia ciudadana.

En tercer lugar, las leyes que actualmente se redactan y afectan a lo flamenco son por el momento el resultado de la presión social de grupos más relacionadas con la visibilización de sus negocios y las luchas por el poder que con las necesidades de los flamencos; cuanto más crece la institución, aumenta la sensación de llevarse por delante los futuribles de muchos de ellos. Desde hace un lustro, el descontento ciudadano con la clase política ha logrado el mayor nivel de desentendimiento de la gestión de la vida pública que, además del surgimiento de nuevos partidos políticos, ha devenido en otros resultados como el de haber ido apropiándose de espacios y transformándolos hacia su autogestión para actividades distintas, o bien a un mayor desentendimiento de la vida pública tras el creciente desinterés. Esta compleja situación puede ser una excelente oportunidad para que el ejercicio práctico se lleve a efecto. Para ello debemos crear cauces que generen las condiciones que los flamencos representan como favorables para sus vidas, y parecen ser los *nuevos movimientos sociales* los agentes apropiados para ello; los incluimos en nuestro marco en tanto que últimamente

la fuerza de las plataformas y asociaciones de mayor calado parecen acceder por canales diversos al contacto con la ciudadanía y, mediante esta visibilidad, lograr sus propuestas. En tanto que su formación sería gestionada por los propios flamencos, serían los verdaderos garantistas de que la voz de sus creadores circule en sociedad sin la mínima distorsión. Este movimiento ciudadano minoritario, no puede quedar desprotegido institucionalmente tal y como señalamos, pues probablemente las industrias de los sectores que afecten a sus vidas no sólo no garanticen el resultado efectivo de sus decisiones, sino que trabajen para impedirlo; así pues, deberían ser las instituciones y organismos públicos los que, por encima de otros intereses, garantizaran a los flamencos canales que visibilicen y avalen sus posiciones, evitando que las representadas como “instituciones culturales” promuevan intereses de mercado que eliticen ciertas prácticas diluyendo su acceso y alejando a la ciudadanía del ejercicio de sus propias culturas.



## CONCLUSIONES

El resultado de los diseños de las políticas públicas y privadas condiciona tanto a los grupos convivenciales que hemos construido como organización de la diversidad cultural, como a los grupos de solidaridad resultado de la organización de la diversidad identitaria, y que agrupamos bajo una serie de rasgos comunes y diferenciadores de carácter compartido que les asociamos como característicos, y que no son esenciales sino coyunturales; pues los flamencos se sienten vinculados a sus grupos en tanto que conviven, y son solidarios con otros en tanto que se identifican, pero no lo hacen ni en la misma proporción ni para siempre. Es por esto que recomendamos un tratamiento para las líneas de restitución de la mano de una suerte de sujeto compartido que incorpore la diversidad grupal contemplando estas características con un sentido particular y específico en términos espacio-temporales, para hablar de los flamencos del Madrid de hoy en día, a la vez que nos alejamos con esta propuesta del uso de un sujeto colectivo que, por el contrario, obvia al representarlos todas sus diferencias intragrupales y facilita su manipulación mediante los procedimientos tratados en esta tesis.

La diversidad de formas de ser, de sentir y de pensar lo flamenco, mediante las formas de interpretarlo que hemos encontrado en nuestras unidades de análisis, no hace sino afirmar la agencialidad de los individuos y grupos flamencos de Madrid para gestionar su pasado, presente y futuro. Los procesos cognitivos relacionados con los constructos para convivir, definirse, presentarse y distinguirse, son el resultado de una individuación de lo social que las políticas de lo flamenco ocultan, obviando e invisibilizando el juego mediante el que precisamente se elaboran. Lejos de poder decir que las políticas no participan de la vida social de los flamencos, o que estos viven a pesar de ellas, se construyen en relaciones más o menos determinantes, pero siempre condicionantes pues, si la construcción de lo apropiado para lo flamenco, en su sentido más amplio, está en constante negociación, las políticas públicas y privadas no sólo perfilan las posiciones prototípicas de tocar, cantar y bailar, así como las de sentirlo, o el aspecto físico que deberían tener, sino que se encargan también de respaldar mayoritariamente una serie de discursos de deslegitimación sobre las que consideren menos correspondientes para sus fines, así como todo un marco regulador que organiza este complejo campo social y simbólico.

El discurso mayoritariamente compartido por las instituciones representadas como “culturales” en Madrid, emplea lo flamenco para construir bordes de frontera grupal, más o menos simbólicos, mediante nociones confundidas de cultura e identidad que sostienen representaciones

sustancializadas que les sustituyen, y ocultan el juego social de, y entre, los individuos y, metafóricamente los grupos e instituciones, que emplean lo flamenco como un emblema de contraste con el que reconocer y ser reconocidos. Sin embargo, negando los fenómenos orgánicos al no atender al juego posicional de quienes los ponen en práctica, lo flamenco como sustancia es empleado para jerarquizar las propias formas culturales como más o menos flamencas, en un código velado de la agencia de sus intérpretes que igualmente son clasificados. Al obviar el juego social, el foco sobre la tensión canónico-heterodoxo se desplaza desde el “quién lo hace” a “lo que hacen”, obviando precisamente los mecanismo por los cuales es el sujeto el que hace al flamenco y no al revés, mediante el descubrimiento de quién es el sujeto legitimado para hacerlo. Este tipo de tratamientos que niegan entonces la cultura y las identificaciones particulares, son precisamente los que plantean las políticas “culturales”, verdaderamente patrimoniales, que serán inspiradoras de la práctica totalidad de las políticas públicas y privadas sobre lo flamenco.

La caprichosa fluidez con la que los flamencos se construyen y adscriben a grupos convivenciales y de solidaridad, convierte sus agencias en problemáticas para el diseño de las políticas, que no contemplan que lo identitario y lo cultural no son definiciones sólidas, monolíticas y totalizantes que presenten al sujeto; no es un objeto, sino una acción escurridiza resultado de la genuina gestión hibridante que el sujeto realiza para vivir (Lahire, 2004; Sayad, 2002; Wallace, 1972; Bourdieu, 2007). Persiguiendo sus fines, los objetualizan y fosilizan para el diseño de una “identidad cultural flamenca” en la que se obvia la individuación de lo social que cada flamenco practica, pero que permite tratarla mediante la atribución de posiciones que, los flamencos agentes, decidirán ocupar según les convenga; pues las políticas que las gestionan no las contemplan sino como una acción funcionalmente integradora en la construcción de epónimos municipales, regionales, nacionales y transnacionales. A pesar del aparente tono neutral e integrador de las políticas llamadas “culturales” de lo flamenco, su enclave se constituye históricamente en la negación práctica de una dinámica hibridante cultural e identitaria, representada habitualmente como de mestizaje, que ya no sirve en el presente a aquellos que quieran identificarse con ello.

Debido a los usos de lo flamenco como símbolo de distinción, los flamencos respaldados por los discursos de las políticas públicas y privadas gestionan una diversidad cultural e identitaria representada como conflictiva que advierte, pero trata de ignorar, la multiplicidad de representaciones de los signos identificados como flamencos, y que resuelven clasificando y reubicando a los sujetos, formas y objetos en categorías que, si bien pueden resultar inicialmente favorables en tanto que no se les excluye por hacerles hueco en una sociedad compleja y constituida en la competencia como la madrileña, tienen un elevado precio en el día a día para mantenerlas. La identificación con estas posiciones aparentemente contempladas, giran en torno a una forma de ser flamenco de representaciones particularmente “localistas” en las que, si bien se los reconoce, lo hace precisamente de la mano de una excluyente noción de la diversidad que clasifica en subgrupos esas posiciones, degradadas como *otras*. Así pues, el verdadero efecto que dibuja el horizonte de la gestión de lo flamenco, no es ya el relegar a posiciones de explícita exclusión, sino que, en la propia articulación del campo, éstas son asumidas por muchos de buen agrado, a pesar de crearse para aquellos que no responden a lo que se demanda por parte de las instituciones gestoras formales e informales.

El despliegue de toda la maquinaria institucional puesta en práctica en Madrid durante décadas, trabaja para la elaboración de proyectos de representación que no contemplan la idea de crear espacios en los que integrar en términos de horizontalidad los proyectos de vida de la gente. Al servicio de objetivos que trascienden a sus protagonistas, se diseñan políticas que convierten en sentido común estas lógicas de clasificación metacultural, al poner en práctica todos los intangibles mecanismos para *la exclusión de lo distinto* (Han, 2017).

El principal efecto sobre la vida de los flamencos que viven en la ciudad de Madrid está entonces en los resultados de esta disciplinaria adscripción excluyente que, a veces forzosamente, a veces de forma naturalizada, obliga a los de Vallecas, Caño Roto, o del Rastro, a pertenecer de forma isomorfa, obviando las particulares representaciones que se tiene acerca de los grupos reconocidos y tipificados de “intérpretes” y “comunes”, “artistas”, “nuevos” o “antiguos” flamencos, así como la demanda de posiciones “canónicas” o “heterodoxas” y, muy especialmente, en la compleja gestión de las etnicidades para la construcción de los bordes y fronteras grupales, donde el capital étnico circulante es particularmente codiciado en las representaciones que respalda la patrimonialización de la cultura, una de las principales etapas para la consolidación de estos planes de representación. Sin embargo, los flamencos fluirán entre estos grupos en tanto puedan actuar libremente persiguiendo sus intereses vitales.

-----  
Las formas de participar en los grupos flamencos de Madrid está mediada por “entender”, empleado como un dispositivo que codifica el conocimiento de los códigos convivenciales del grupo, aceptados como favorables en sentido amplio al incluir también marcos éticos de, tanto la práctica interpretativa como de la escucha, que comparten y practican los presentes activa o pasivamente, y que nos ha llevado a tratar lo flamenco más allá de su dimensión interpretativa.

“Entender” codifica, por tanto, las normas de comportamiento que el grupo representará como apropiadas, y de las que los flamencos realizan una individuación que lleva a los principales disensos y consensos en el grupo, resignificando sus formas de “entender” y actualizando, así, sus culturas e identidades flamencas, siempre que sea empleado para identificarse.

La figura del “aficionado” es el dispositivo *emic* para ampliar y gestionar el grupo convivencial por personificar una posición graduada para “entender” más menos. Por su importancia, es un término con múltiples representaciones al que se le atribuye una posición de interesado por las músicas y danzas flamencas, y que frecuenta ambientes declarados formalmente como tal; además, de forma ocasional, puede ser el que se hace responsable de la producción de la interpretación. Debe reconocer a los flamencos canónicos como tales, pues para consolidar la posición ocupada se requiere del reconocimiento grupal, y esto realza su posición en las celebraciones flamencas donde la práctica del “entender” alcanza su mayor nivel de intensidad.

Se agrupan adscribiéndose a “escuelas” que, de formas diversas, son los marcos que emplean para *ubicar* las formas de interpretar y comportarse adecuadamente en la práctica.

Los grupos de flamencos madrileños se identifican tanto intragrupal, como intergrupalmente, por elementos como el “aire”, el “soniquete” y “el compás”. Al representarlos como elementos para clasificar, codifican y significan los elementos interpretativos con los que construir sus prácticas, pero dependerá de las características más “localistas” o “cosmopolitas” de los grupos la importancia otorgada en su gestión.

El grupo canonizado por parte de las políticas públicas y privadas de lo flamenco en Madrid vive con culturas “localistas”, con las que articulan rígida y estrictamente una relación automáticamente configuradora y mutuamente vinculante entre la persona, el territorio, su cultura e identidad. Al construir y construirse de la mano de este isomorfismo persona-lugar-cultura-identidad, publicitan mediante la puesta en práctica de dichos elementos estilísticos, también recursos de gestión interpretativa que establecen asignaciones unívocas de significados a grupos, espacios y tiempos, y que establece por ello acuerdos y desacuerdos rápidos acerca de *toda* la información representada como necesaria conocer sobre el sujeto flamenco de interés. El “localista” que “entiende”, accede entonces mediante la práctica, observación y escucha, a un vasto registro de información vital que permiten clasificar geográfica y biográficamente a los sujetos y grupos, así flamenquizándolos.

Los órdenes taxonómicos, representados por las familias ordenadas de cantes y bailes, encierran en ese orden lógicas de identificación y significados en base a la historia de su propio grupo, y representan por ello un código densificado que todos vigilan pero sólo algunos tutelan, y que representan mediante “lo jondo” como imagen originaria con la que distinguirse exclusivamente. Tradicionalizada y *popularizada*, se construyen con un flamenco esencializado de tintes xenófobos por ser *purificado* por sus sujetos canónicos mediante prácticas destiladoras de impurezas contaminantes, y tratan de evitar lo que representan como fusiones amalgamantes, que intoxicarían el mítológico elixir de su destilación con la imagen compartida de que, “cuando los cantes no tienen consistencia llega la fusión”. Para reforzar dicha imagen, la figura del extranjero es empleada en las narrativas biográficas como un elemento de autenticación de estos actos. La corporeizan de la mano de la personificación de un visitante interesado que venía a observar y participar de la vivencia del *auténtico* flamenco, era algo que tenía lugar, además, en los espacios privados, alejados de mayorías contaminantes, donde se practica el *verdadero* flamenco. En los procesos de construcción identitaria, la posición del extranjero es empleada como la de un intruso contaminante que, en aras de la *pureza*, no debe estar cerca del núcleo flamenco superdenso.

Con agencias veladas, representan lo flamenco como un don que se transmite y se practica para proteger una inmutabilidad que lo convierte en lo que Es. Esta imagen promueve la idea de que lo flamenco no es algo que cualquiera pueda hacer, sino que, al ser algo que se transmite por un particular contacto, el sujeto debe estar vinculado y supeditado al grupo, que se protegerá de aquello que considere extraño pues, en su cohesión, reside su futuro.

Mediante imaginarios de contaminación habitualmente empleados para representar enfermedades infecciosas (Menéndez, 2001), la sustancia flamenca que el sujeto podrá gestionar se transmite en ese punto de contacto, construyendo de la mano de los mitos del grupo la densificación de ciertos sujetos y territorios que pasan a tener el don de lo flamenco. Estas capacidades densificantes en los individuos y grupos “canonizados”, se construyen en base a una relación de *proximidad* con la parentela u otros canónicos, así como con los territorios apropiados. Comparten por ello la importancia de sus grupos de parientes por ser vehículo de la transmisión del don flamenco. El sentido vital de la parentela y allegados, pasa por cuidarlo, por gestionarlo adecuadamente, considerando en el proceso las acciones de “no respetar” como una falta contra esta representación y, en un ejercicio de sinécdoque, contra lo flamenco. Igualmente, si la trayectoria biográfica del flamenco se ha desarrollado siempre en compañía de reconocidos canónicos, el flamenco tendrá la posibilidad de ocupar posiciones canónicas a pesar de no existir un linaje que compartir.

Al organizarse estructuralmente de forma ortodoxa en base a una relación particular de esos parámetros, y ser precisamente esa asociación isomorfa el sentido de su cultura e identidad, adoptan posiciones conservadoras al proyectar su imagen como un universal cultural en una acción xenofóbica de representación de cualquier otra relación distinta entre estos elementos, o que no los emplee para construir otros flamencos, como aquella que pone en peligro su totalizante visión de lo flamenco; en acciones excluyentes de atribución genuina de lo flamenco, representan a *los otros* como flamencos heterodoxos que hacen un uso denigrante y denigrador de la práctica flamenca.

Los discursos elaborados y visibilizados por los flamencos desde estas posiciones en la ciudad de Madrid, particularmente en los grupos del Rastro y Caño Roto, divulgan mensajes neo-racistas que pasan cotidianamente como tradiciones flamencas, al reconocer y defender que algunos flamencos tienen más sustancia flamenca que otros por pertenecer a distintas zonas geográficas, ser de particulares nacionalidades, o reivindicarse pertenecientes a determinados grupos étnicos o familias de flamencos. Este grupo comparte las figuras más estereotipadas y divulgadas de la apariencia y comportamientos unívoco de flamencos, gitanos, españoles y extranjeros, así como una particular veneración por la edad que, haciendo uso del isomorfismo localista, son ubicados en posiciones canónicas por el hecho de serlo.

Frente a ellos, los grupos de Madrid distinguidos por características más “cosmopolitas”, deslocalizados, emplean registros de identificación sógnicamente similares, pero no les otorgan el mismo peso al no representar dicha acción vinculante como un elemento igualmente totalizante; si bien acuerdan que condicionarán la figura del flamenco, no se construyen ortodoxamente ni a sí mismos ni a los demás mediante dicho álgebra, y se entenderán o desentenderán por sus usos diversos con los demás flamencos siendo más permeables en sus fronteras y presentándose por ello como más integradores y conciliadores. Se presentan como flamencos que no participan de los mitos de “lo jondo” y que viven con culturas y se identifican con acciones “fusionantes” que, frente a las posiciones degradadas que les atribuyen las figuras localistas, vigilan con el mismo ahínco la hibridación en una similar ortodoxia de *pureza*. No nos referimos aquí a flamencos que se presenten como “de fusión”, sino a aquellos que manejan representaciones explícitamente hibridantes para la construcción de sus culturas e identificaciones.

Estas diferentes formas de ser flamenco, que profundizan en el estudio de las relaciones que se establecen entre los sujetos y sus prácticas, son particularmente visibles en la figura de los “sanadores”, con la que construimos dos grandes grupos mediante lógicas similares. Aquellos que establecen una representación del sujeto como canalizador del don, en tanto que es el que otorga eficacia a la práctica de lo flamenco mediante *su* magia, y que convierte su figura en lo realmente importante del ritual, frente a los que trasladaban a las propias formas dicho poder.

Los primeros perseguían la figura del intérprete apropiado que ostentara dicho conocimiento sanador, habitualmente personificado como un cantaor, con la creencia de que él dispone del poder-mágico-curativo formalizado mediante su canto; los segundos persiguen, sin embargo, las formas apropiadas con las que tratar o tratarse, identificando precisamente aquellas promovidas institucionalmente como “lo jondo” en su representación más densificada por su *autenticación* mediante su visibilización próxima a los canonizados, participando de corrientes transnacionales de culturas *post-new age* con las que convivir como flamencos en el mundo de las *World-music*.

-----

Por la importancia que muchos dan al repertorio, es interesante conocer cómo se gestiona este recurso para estudiar la construcción de la legitimidad en los grupos de flamencos que atribuye posiciones de derecho sobre la práctica.

La actualización del repertorio de los grupos de Madrid pasa por “aflamencar” prácticas y representaciones. La posibilidad de incorporarlas y hacerlas perdurar depende de si es una posición canonizada la que ocupa el flamenco dentro del grupo, pues es una acción reservada para familiares figuras de poder que aparecen en momentos concretos de la historia compartida del grupo acorde a sus creencias y mitos, y que, habitualmente, son tratadas y proyectadas como ejemplo a seguir, representado por alguien “de respeto”, de talento para la interpretación o para “saber estar” en ella, o en cualquier otra situación; en general, son las que representan el buen hacer del grupo convivencial. Sin embargo, si los flamencos no ocupan posiciones canónicas, el flamenco que se practica y representa resulta en producciones degradadas de “flamenquito”. Para los grupos localistas, todos aquellos flamencos que no cumplan el isomorfismo, ocuparán posiciones desustancializadas desde las que se niega su agencia para incorporar nuevas prácticas.

Las figuras dotadas de mayor sustancia flamenca son los “santos” del flamenco, que tienen la capacidad de canonizar cualquier práctica, representación y territorio, y que será reconocida por todos los grupos independientemente del mayor o menor acuerdo sobre el alcance de sus dones; habitualmente surgidos de la heterodoxia. Sus particulares posiciones son de merecimiento propio y, de ninguna forma, son transmisibles por herencia u otros medios; aunque reparten sus atribuciones, de nuevo, mediante el contacto. Pueden hacer que un “cajón peruano” se convierta en un “cajón flamenco” por el hecho de aparecer a él vinculado. Imitándolos, si la “armónica” o la “flauta travesera” o “el piano” no son reconocidos por muchos como instrumentos flamencos, es cuestión de tiempo que la acción de tocarlo por un intérprete reconocido perdure en el tiempo para que pase a serlo.

En la representación del Madrid de hoy en día como resultado de una alteradora globalización (Turner, 2003; Sahlin, 1999, 2003), las posiciones de las figuras de poder cumplirán un papel fundamental para resolver incertidumbres acerca de las prácticas a seguir, representadas como caminos correctos, y relacionados con elementos tan dispares como, desde qué intérpretes escuchar y cuáles no hacerlo, cómo tocar, bailar o cantar, o cualquier indicador que advierta del próximo paso a seguir para estar en contacto con figuras canónicas. Los grupos que depositen en estas figuras una suerte de responsabilidad como guía, las ubicarán en posiciones particularmente consultadas en los tiempos de mayor incertidumbre, como los correspondientes a la última década en Madrid, sólidamente teñido por la crisis económica del 2008.

Frente a estas figuras integradoras y participativas, la posición absolutamente desustancializada habitualmente empleada para dar cabida a los prejuicios que alejan el contacto personal, e impiden con su presencia que los lugares de interpretación sean espacios de encuentros, es la de “guiri”; habitualmente empleada para sancionar al desconocido estereotipadamente representado. Los “localistas” se la atribuyen habitualmente al turista, al que se asigna la responsabilidad de denigrar lo flamenco, por ser el fenómeno de la turistificación mayoritariamente empleado como el responsable denigrador en la construcción desfavorable de una imagen de la comercialización de lo flamenco a la que, sin embargo, otros representan como la salvación de los flamencos, por ser en su

representación de viajero interesado los únicos en Madrid que parecen interesarse por las representaciones más localistas de lo flamenco.

Las pugnas en los grupos localistas de Madrid que pasan por estilísticas al debatir acerca de si los caracoles como cante, o las colombianas como baile, deben o no estar en ciertos repertorios canónicos, oculta el reconocimiento de la posición que ocupaba el sujeto que los introdujo en su grupo, y que hará de ellos una práctica legítima o un “flamenquito”. Para los “localistas”, si Mairena, el Chaquetón o Las Grecas son más o menos flamencos, no dependerá sólo de lo que canten o bailen, o de cómo lo interpreten, sino del reconocimiento legítimo de sus posiciones en base a sus elementos de densificación isomorfa, tanto en sus grupos como en los de otros flamencos. Para los “cosmopolitas”, por el contrario, depende particularmente de la biografía del sujeto y de cuánto capital social acumule y distribuya en términos de formación, viajes, contactos distintos y experiencia en la interpretación de formas representadas como flamencas u otras, al resaltar que, ser flamenco, pasa por llegar a serlo.

Por todo esto, consideramos que los análisis sobre lo flamenco centrados en los tipos de formas flamencas, ofrece una parte muy sesgada sobre la vida social de los flamencos, pues son precisamente las estrategias, las alianzas, los acuerdos y los desacuerdos, la visibilización y la invisibilización de la puesta en práctica de lo flamenco, lo que nos ofrece un completo conocimiento sobre lo flamenco como cultura musical. Así, incorporamos una representación y práctica de las músicas y danzas que no sólo depende de la ejecución de un intérprete, sino que es precisamente la puesta en relación con los demás intérpretes lo que le da sentido eficaz, y muestra la verdadera dimensión relacional de las culturas de los flamencos madrileños.

-----

Un ejemplo de estos estudios despersonalizados es el uso habitual y totalizante del término “mundillo”, empleado para referirse a la imagen canonizada del espacio simbólico de lugares y sujetos, representada como sólida, plana y homogeneizada, para proyectar el espacio social como un universal cultural de lógicas únicas y autocorrespondientes. Frente a él, y con la intención de visibilizar la agencia de los flamencos, propusimos un tratamiento como la malla de recursos convivenciales tejida con amistades y compañerismos que resulta de una propia individuación de lo compartido, y que actúa en la vida de los flamencos experiencialmente como una suerte de capital social distribuido biográficamente que, construido y gestionado con el repertorio de disposiciones vitales, operará como un verdadero colchón existencial que se activará y desactivará a petición del agente. Es en la práctica de lo flamenco donde se establecerá entonces una relación de interdependencia mutua entre los presentes, que será la manifestación, producción y reproducción de esta red simbólica, mediante un entretejido espacio-temporal que hará difícil separar lo público de lo privado. Estas relaciones de afinidad, de parentesco, o afectivas, que están establecidas antes, y operan durante y tras la interpretación, construyen representaciones del espacio en las que, por un lado, el escenario como el área donde tiene lugar una acción performativa, y las representaciones que tienen lugar en él, no suceden exclusivamente dentro de sus limitaciones físicas pues, mientras transcurre, es atravesado y reatravesado por infinidad de elementos presentes, que hacen que la puesta en escena dentro del escenario formalizado no sea sino tan sólo una parte de celebración. Es por ello que los intérpretes canónicos que “se suben” al escenario no dejan nunca de comportarse canónicamente pues, cantar, bailar o tocar, son prácticas representadas como una forma de estar

tanto con uno mismo, como en relación con los demás que les acompañan participando, hasta el punto de diluir las divisiones sobre “dentro” y “fuera” del escenario.

Es por esto que las posiciones que ocupan los no-intérpretes en la práctica eficaz de lo flamenco son tan necesarias como las de los intérpretes, y las hemos agrupado bajo la figura de los “comunes”. Esta figura acompaña y hace posible la representación de lo flamenco por cuidar que la interpretación sea excelente. La construcción del “común” canónico, pasa por sostener en cada momento la posición del intérprete mediante la puesta en práctica de recursos diversos, en los espacios y tiempos representados como adecuados por su grupo convivencial; interpelaciones mediante ordenados gritos de ánimo que catalizan la interpretación; control del volumen de lo ejecutado para resaltar o tapar ciertos matices; duración de las intervenciones destacada como una adecuada participación activa, o de sus silencios representadas por otros como pasivas, pero que proponemos igualmente como acciones participativas; así como velar por el adecuado orden de intervención en una interpretación múltiple.

Lo que heterodoxiza al “común” es no disponer de capacidad para ejecutar estos conocimientos en los momentos y lugares precisos. Intervenir activa o pasivamente y “no entender”, desactiva la interpretación con sus inapropiadas intervenciones. Lleg a suceder que incluso la mera presencia de alguien sea detectada como un inhibidor problema.

No podemos dejar de agrupar en “los comunes” al conjunto de empresarios, promotores, gerentes, sastres, lutieres, amigos, acompañantes, familiares, etc. que, relacionados de formas diversas con las interpretaciones canónicas de sus grupos, completan, cierran y dan eficaz sentido a la acción de los intérpretes canónicos.

El no reconocer esta posición, o el no compartir sus adecuadas atribuciones, es uno de los mayores focos de disenso entre los grupos de flamencos que ponen en práctica representaciones más o menos excluyentes acerca de los públicos asistentes. Cuando el grupo está formado por integrantes reconocidos como iguales, el papel de común es automáticamente atribuido y, de la misma forma, es arrebatado a los que ocupen posiciones extra-grupales.

-----

Los círculos de reciprocidad identitaria en los que se conceden y se intercambian los elementos con los que construirse como flamenco, así como su reconocimiento o rechazo en términos contextuales sobre ser más o menos “nuevo”, o “antiguo”, o “gitano” o “madrileño”, o “español”, permite un juego complejo de construcciones con los capitales circulantes en el campo.

Las formas de dejar de ser para comenzar a ser afectan incluso a la etnicidad, según se haga uso de su construcción deslocalizada en los grupos de gitanos, a pesar de los arraigos, o localizada en los grupos “nacionales” en los que, etnificado, ser flamenco es empleado como un elemento tan integrador como excluyente en su representación localista y adscrita a Madrid, o España. Dependiendo de la escala de agrupamiento que el sujeto ponga en práctica para su diseño identitario, la posición de “intruso”, empleada por los integrantes de un grupo para activar sus fronteras, es distintamente atribuida, pero correspondientemente al fenómeno escalado; así, es habitual que los de Caño Roto no se identifiquen con los de Vallecas hasta que los del Rastro hablen de “los del sur” o de “los de barrio”, y estos se reagrupen solidariamente para defenderse de injerencias representadas como externas que estimulan su solidaridad y activan dichos elementos de identificación; los flamencos “del sur” no se identifiquen con “los del centro” hasta que los de fuera de Madrid hablen



sobre los de Madrid; que los españoles se reagrupen antes los extranjeros, o hasta que los flamencos hablen de los no-flamencos.

Cuando en Madrid la etnicidad está deslocalizada, lo gitano tiene que localizarse para ser aceptado por los grupos mayoritarios localistas que, a pesar de proponerlos como flamencos legítimos, deben también representarlos como propios. Para el grupo de gitanos flamencos residentes en Madrid, ser flamenco es ser español y, cerrando el silogismo, la forma de ser incluido como gitano, es identificarse como español.

Los flamencos que persiguen el codiciado capital étnico que dota de autenticidad a los “localistas”, despliegan recursos interpretativos estereotipados para ocupar posiciones étnicamente amalgamadas en las que se experimenta una suerte de concesión étnica temporal al interpretar “agitanao”, y que perdurará en el tiempo mediante una suerte de trans-sustancialización que debe ser reconocida por las figuras canónicas del grupo, en una construcción elástica que permiten adscripciones híbridas en grupos que así lo requieran y concedan.

Las posiciones que se radicalizan transformando la apropiación simbólica del derecho de uso de lo flamenco en apropiaciones excluyentes, encuentran su base social en la proyección de estas imágenes localistas de lo flamenco, que facilitan inicialmente una importante aceptación y legitimación pública de los discursos que los grupos manejan para reivindicarse y tener ciertas garantías de éxito. Negando las distintas representaciones y agencias flamencas, tienen lugar protagonizadas por los diversos agentes en el campo de la cultura y la identidad para la producción de bordes culturales con los que delimitar fronteras, a partir de la patrimonialización de las culturas y las identidades.

Mediante este tratamiento de lo flamenco se produce una transferencia de bienes muy similar al tratamiento de la cultura y la identidad como una propiedad privada, y sobre la que aparentemente cabría entonces establecer marcos en base a lógicas del derecho acerca de su titularidad, así como de las instituciones más apropiadas para su gestión, articulando un discurso que las representa como una suerte de bienes colectivos que representan y definen a aquellos grupos a los que se asignan, de la mano de las nociones metaculturales manejadas por UNESCO (2001, 2003, 2005, 2007), y que hemos criticado a lo largo de esta tesis; especialmente, la de “Cultura”, “Diversidad cultural”, “Identidad cultural” y “Derechos Culturales”. Para ello, se construye sucintamente el objeto de regulación jurídica al ser necesario aclarar las suspicacias que pudieran darse en un complejo tratamiento de los intangibles, basado precisamente en que los “valores simbólico-expresivos de los individuos y de los grupos son susceptibles de reflejarse simultánea, pero diferenciadamente en diferentes planos” (Ministerio de la Presidencia, 2015: 45289). Este procedimiento se lleva adelante en un campo delimitado por una suerte de *constitución cultural* que transforma, incorpora y añade a los bienes y servicios, el patrimonio cultural y su tutela como uno más (Aguilar, 2005; Barañano 2007a), de la misma forma que las políticas de la propiedad intelectual legitimadas mediante la construcción en base a derechos constitucionales<sup>324</sup>, actúan sobre lo representado como el campo literario, artístico y audiovisual. Esta democratización del patrimonio consigue una integración cultural que revertirá en otros marcos más amplios, pues va creando y consolidando el propio

---

<sup>324</sup> A20.1b) de la CE, que “reconoce y protege el derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica” y, el A38, que vela por la libertad de empresa.

espacio que se reparten los Estados en la permeabilidad de sus fronteras interiores, y en la aceptación del poder y su cohesión. Para ello, el Estado español, en el uso de su derecho excluyente constitucionalmente habilitado, establece concesiones institucionales en las que, en ocasiones, da incluso sentido a su existencia mediante las funciones otorgadas para tal fin, al ser algunos bienes cotutelados por las Comunidades Autónomas y sus organismos que, en ocasiones, son exclusivamente para ello formalizados. De la misma forma que la sanidad y la educación en su forma de bienes y servicios han sido delegados por el Estado para su gestión por parte de las Autonomías, es habitual mediante estas representaciones “localistas” de lo flamenco el construir también la cultura y la identidad como un bien que se oferta y que se hace circular, que se distribuye y se reproduce, con similares lógicas mercantiles. Su objetivo sigue el curso y el ritmo de las políticas estatales que ponen en práctica una aparentemente más equilibrada “descentralización cultural” en todo el país mediante, la delegación, precisamente, en sus Comunidades Autónomas por ser una acción de reparto habitualmente presentada como de *democracia cultural*, y que trabaja la idea de que los ciudadanos, así representados, están más cerca de la cultura por ejecutarse en un ámbito de reparto representado como de mayor cercanía. Formalmente, esto “traduce el precepto [de cultura] a la hora de organizar el reparto de tareas entre los diferentes poderes públicos territoriales” (Ministerio de la Presidencia, 2015: 45289) y, la figura del flamenco como don, proyecta el buen y legítimo saber y hacer de sus dadores y administradores quienes, con ello, además de realizar una prestación social y moral, reconocen, legitiman y crean, de esta forma y no de otra, el espacio para los Derechos Culturales de los ciudadanos (UNESCO, 2007).

Al centrarse en “la producción y control de los productos y redes de consumo” (Ministerio de la Presidencia, 2015: 45289), en una ejecución de sus competencias así correctamente entendidas, se acciona en efecto la regulación formal del privilegio excluyente de una minoría sobre un bien de la colectividad por no parecer, en nuestra experiencia de campo, que el actual tratamiento tenga resultados compatibles con las formas de vivirlo, pensarlo y sentirlo de los flamencos que no sean representados mediante este sujeto colectivo de pocas características “cosmopolitas”. Tomando la parte por el todo, al hacer que las obras de los flamencos ya producidas representen sus potencialidades y diferentes estilos para la interpretación, se facilita mediante este identificador la presentación estereotipada de muchos de ellos. Proyectada esta acción productiva como un universal cultural con el que vivir lo flamenco, se agotan otros caminos para hacerlo al impedir el acceso a la supervivencia del resto de representaciones y prácticas que circulan en el mismo campo, pero que no están sujetas a semejante control de remuneración, al compararlas con esta producción y organizarse en base a ella. El hecho de no compartir esta posición ubica a los flamencos que no poseen ese tipo de obras producidas, o que no quieren compartirlas y ponerlas en circulación acorde a las dinámicas y gustos impuestos por los grupos visibilizados, en posiciones degradadas representados como disidentes del *auténtico* flamenco con menos derecho sobre Él, en tanto que son representados como menos legitimados para experimentarlo de forma cotidiana en base a sus propios criterios.

Al no reconocer la diversidad de este campo en términos de iguales, se despliega en los estudios sobre lo flamenco para analizar este fenómeno un bienintencionado tratamiento de legitimidad-subalternidad con aparentes finos análisis elaborados mediante frentes contrahegemónicos que, sin embargo, permiten la estratificación vertical que organiza la clasificación en grupos y subgrupos; los

primeros más legitimados que los segundos, por depender orgánicamente como apéndices para su existencia, reproduciendo aquello que se quería evitar. Los representados como “alternativos” mediante categorías como “nuevos” o “fusión” o, más concretamente, aquellos que no respondan a las culturas e identificaciones de los “localistas”, no parecen tener más remedio que escaparse por los intersticios del sistema como sólo sabe hacerlo un “artista”: al margen de los cauces oficiales, desde los márgenes, desde afuera, no participando del *mainstream*, desde el *underground*, etc. representados como disidencias y necesidades contrarias a los discursos supuestamente predominantes de los ciudadanos, en una gestión de una nuevamente confusa noción de diversidad cultural.

Problematizado el tema del tratamiento específico como inabarcable, por la imposibilidad de gestionar estas escalas de legitimación a nivel individual, es solucionado evitando la pluralidad de voces al representarlos como sujetos colectivos que parecen autopresentarse, con el efecto de invisibilizar a su vez los procesos mediante los que las minorías intragrupalas tratan de alcanzar visibilidad mediante reivindicaciones diversas.

Para la consecución de su éxito, también la región es representada como una entidad unitaria, ordenada y uniforme, y no es casual que la Ley de Patrimonio Inmaterial de España hable del patrimonio de “los españoles”, ignorando diversidades y desigualdades sociales y espaciales<sup>325</sup>. Precisamente por la fuerte etnificación totalizante con la que se construye la imagen patrimonializada, las distribuciones regionales que alteren esta construcción resultan artificiales y son interpretadas, detectadas y expuestas como “políticas”, pues “España”, o “Madrid”, son aquí un *continuum* representado por una unidad que se autodefine y muestra como esencializada y reificada, compenetrada absolutamente con la Humanidad; una imagen de la hispanidad en lo flamenco que no altera su representación independientemente de dónde *se aparezca*, proyectando su propio imaginario flamenco como un universal; en esta mimesis, el orgullo de ser flamenco es el orgullo de ser español.

Mientras estas monolíticas, territorializadas y etnificadas imágenes sean las activadas transnacional, nacional y regionalmente, lo promovido en el campo de lo flamenco no serán los derechos de los flamencos a vivir, sentir, pensar y ser como quieran, sino la consolidación de lo considerado pertinente por aquellos que promueven y gestionan las imágenes del posicionamiento de lo identificado como “flamenco español”, o madrileño.

De la misma forma que la representación y tratamiento de ciertas etnicidades trata de codificar genéticamente una suerte de poderes flamencos con los que ubicarse por delante de otros, juegan también un papel fundamental en la legitimación de esta apropiación los discursos localistas acerca de ciertas familias de flamencos, cuando son representadas como vías de transmisión que canalizan los talentos, y que son patrimonializadas como “las sagas” o “los linajes” del flamenco. El juego de

---

<sup>325</sup> Estas acciones de homogeneización resultan también constatables en los otros niveles administrativos, en las leyes de patrimonio promulgadas por los gobiernos de las Autonomías y regiones del Estado español (Pérez Galán, 2011). García Canclini (1993) indica muy certeramente que, aunque se inventaron el patrimonio cultural tradicional y popular bajo el “espíritu” de representar a naciones, poblaciones y clases fuera del ámbito del patrimonio-élite-europeo, el proceso de su selección, apoyo y preservación política no sólo sigue representando las desigualdades, sino que las fomenta; hecho que se recrudece en los procesos afectados por la considerada dimensión inmaterial del patrimonio en los que, mediante declaraciones y leyes, se busca proteger derechos indígenas, principalmente territoriales, y mostrar preocupación cultural por conocimientos, logros y actividades no escritas, representadas por su transmisión oral, y sin firma, representadas como anónimas en tanto que colectivas, que pudieran sufrir expolios o ilícitos tráficos internacionales (Barañano, 2010).

usurpaciones y representatividades puesto en marcha para ello, se convierte en motor de ocultaciones y desigualdades sociales, incluso de invisibilizaciones de otros colectivos, generando conflictos no sólo entre los sujetos sociales del flamenco y los poderes públicos y privados implicados, sino entre aquéllos y quienes, de un modo u otro, se sienten partícipes de esa cultura o la consideran también suya, o se quieren identificar con otro tipo de imágenes. Esto obliga a continuas renegociaciones sociales, explícitas y, generalmente, implícitas, que suele multiplicar estas ocultaciones y desigualdades.

En suma, aceptar la diversidad de lo flamenco tanto a nivel experiencial como en la vida social, es un reto que la creación de estereotipos del discurso político formal intenta evitar, haciendo de su propia construcción respecto a otras culturas e identidades uno de los rasgos que, según éstos, mejor caracterizan la visión de la interculturalidad, el multiculturalismo y la hibridación. El abandono de las etnificaciones culturales e identitarias son construcciones relegadas a posiciones “cosmopolitas” de los grupos más universalistas y preparados de los flamencos de Madrid, que se elaboran en oposición a las totalizantes institucionales formas de ser, diseñadas y sostenidas por los que repiten en sus mediáticas entrevistas la suerte que han tenido en la vida por alcanzar el éxito del reconocimiento sin mencionar, consciente o inconscientemente, que están subidos a hombros de gigantes. Cuando deciden hacerlo, ocupan posiciones de ciertos flamencos cínicos autoconscienciados que animan a “nuevos flamencos” a seguir el camino del éxito reproduciendo en sus vidas o, con ellas, lo flamenco patrimonializado, y que se cuidan muy mucho de no desviarse del guión internacionalmente esperado con el que, desde estas posiciones, tratar de lograr el deseado reconocimiento. La eficacia simbólica atribuida a lo flamenco para la representación estatal es tan densa que, aquellos que no las ocupan, no saborearán esas mieles.

Esto no quiere decir, sin embargo, que los que reproduzcan el discurso oficial vayan a ocupar posiciones canónicas, pues ya hemos construido la ecuación como un elemento multifactorial de orden no lineal. Por tanto, frente a las creencias más divulgadas sobre lo favorable de estos círculos de intercambio que desarrollan la economía y lideran la salida de la crisis económica en el marco de las políticas de incentivación para el desarrollo de lo turístico, la puesta en práctica de estos procedimientos generará algo más que beneficio. Mediante la creación de castas dentro de grupos marginales que son favorecidas por estos procesos de patrimonialización, se producirán ejes de segmentación vertical dentro de sus propios grupos, potenciando imágenes de lo flamenco que, acorde a nuestra experiencia de campo, son una fuente de desencuentro para la mayoría de sus usuarios, aunque el discurso de denuncia no esté todavía del todo articulado.

-----

Este tratamiento de lo flamenco por parte de los agentes políticos, lejos por tanto de fomentar el derecho constitucional de participación en “la vida cultural de la comunidad” asegurando las posiciones de autonomía ciudadana para ejercerlo, acerca de nuevo la idea de facilitar un “acceso a la cultura” mediante dos acciones complementarias que alejan de ella: obvia el hecho de que lo flamenco ya es de la gente, y potencia su acceso a los mercados en los que el bien se distribuye de forma excluyente para los que no participan, y desigual para los que lo hacen. Por tanto, el hecho de participar de estos planteamientos, al estudiarlos sin desmontarlos para reflexionar sobre sus efectivas consecuencias sobre la ciudadanía, reproduce el hecho de hacer pasar lo metaflamenco por flamenco, y alimenta la consolidación de la estereotipación necesaria para esta transmutación,

legítima las necesarias exclusiones que asignan las titularidades que otros otorgan y, en definitiva, profundizaría en la desigualdad social que esto provoca en los grupos humanos que viven con él.

A este respecto, constituye una parte importante del problema la falta de información disponible sobre este tipo de tratamientos, lo que creemos que convierte a este texto en una herramienta eficaz en la construcción de posiciones críticas para levantar el manto de la cultura con el que tratan de ocultarse, pues consideramos que esta carencia alimenta otra de las bases de la legitimación social institucional.

No se trata ni mucho menos del hecho de que la gente no tenga conciencia acerca de la importancia del bien flamenco, a pesar de los esfuerzos de adoctrinamiento por parte de instituciones y organismos, sino que no parecen advertir la expropiación y exclusión intangible como parte del procedimiento de su tratamiento institucional por pensar que, o efectivamente nunca tuvieron lo flamenco, o naturalizar el hecho de que aquellos que dicen poseerlo es porque en algún momento les ha sido concedido en base a méritos que ellos mismos no se reconocen. El resultado de estas posiciones que incluimos como parte del relato cotidiano de su vivencia, es que las representaciones institucionales acerca del cambio y de la legitimación en el campo de la cultura y las identidades, es aceptado por la mayoría de la ciudadanía en tanto que el juego es asumido como lógico y normal, por el hecho de compartir las representaciones “localistas” madrileñas acerca de lo flamenco.

Al criticar el uso de conceptos y posiciones teóricas propias de otras disciplinas que obvian la subjetivación de los flamencos e invisibilizan su capacidad de agencia, no queremos dar la sensación de volver a estar en el debate entre “progres antropólogos y carcas folklóricos” (Comelles y Prat; 1992:44). Nos preguntamos simplemente por qué los estudios que trabajan con los flamencos, lo hacen habitualmente desde estas posiciones de *apropiación cultural* sin sentido antropológico, y no desde posiciones críticas que evidencien todos los sentidos de este tipo de aventuras identitarias (Clifford 1999, Prat, 1999; Velasco, 1990; García Canclini, 1993).

Frente a esta construcción de lo flamenco y el derecho a apropiarse de él, proponemos la formulación de líneas de restitución de los saberes producidos al respecto de la mano de sus protagonistas, así como el ejercicio garante de la sostenibilidad política de sus posiciones para poder ejercer en libertad el derecho a vivir sus flamencos.

Sugerimos como un más adecuado tratamiento para la cultura y la identidad no replicar las políticas elaboradas para otros campos también representados como “culturales”, o implementar el tratamiento que otros países hacen del mismo, por ser diseñadas de la mano de confusas nociones que apartan a los sujetos de sus propias culturas y no garantizan sus libres construcciones identitarias. Frente a ello, es necesaria la elaboración de diseños específicos de políticas mediante producción etnográfica, que trabajen particularmente con los sujetos de la cultura en aquello que les resulte interesante en este campo, y generar y proteger para ello espacios no artificiales donde vivir con estos saberes restituidos de la forma que mejor les convenga.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABU LUGHOD, L (1991) Writing against culture. De Richard G. Fox (Ed.) Recapturing Anthropology: Working in the Present. Santa Fe ,Nuevo Mexico, School of American Research Advanced Seminar Series.
- ANDERSON, B (1993) Comnuidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México. Fondo de Cultura Económica.
- AGUILAR (2003) "La cultura como recurso en las políticas de desarrollo rural: una lectura desde la globalización", en *Cultura y Política. Actas 9 Congrés d'Antropologia*. Barcelona: Institut Catalá d'Antropologia, FAAEE. (CD)
- AGUILAR, E. *et al.* (2005) "Patrimonio y mercado: la nueva apuesta de la cultura", en X. Pereiro y X. C. Sierra (Coords), *Patrimonio Cultural: politizaciones y mercantilizaciones*. Sevilla: Fundación El Monte, FAAEE, Asociación Andaluza de Antropología, 51-67.
- AIX GRACIA, F. (2002) El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales. *Anduli. Revista andaluza de ciencias sociales*, 1.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (1996) Los papeles españoles de Glinka 1845-1847. INAEM
- ANDERSON, B. (1983) Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London, Verso Editions and NLB.
- APPADURAI, A. (1990) "Disjuncture and difference in the global culture economy", *Public Culture*, 2 (2), pp. 1-24. Reimpresión en A. Appadurai (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, Universit of Minnesota Press (2º cap.).
- APPADURAI, A. (1991) Introducción. Las mercancías y la política del valor. en APPADURAI, A. (Ed.) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, Grijalbo/Consejo nacional de para la cultura y las artes.
- APPADURAI, A. (1998) "Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie", en U. Beck (ed.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 11-40.
- ARENDT, H. (2006) *Eichmann en Jerusalén*. Ed. DeBolsillo-Penguin Random House Mondadori grupo editorial.
- AUGÉ, M. (2007) El oficio del antropólogo. Sentido y Libertad. Barcelona. Ed. Gedisa
- AUGÉ, M. (2009) Los no lugares: espacios del anonimato: antropología sobre modernidad. Barcelona. Ed. Gedisa
- AYALA, M Y SASTRE, F. (1889). Madrid. Madrid.
- AZCONA, J. (2003) La cultura política de la modernidad. IN GARCÍA GARCÍA, J. L. & BARAÑANO, A. (Eds.) *Culturas en contacto. Encuentros y desencuentros*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- BARAÑANO, A. (2007a) "Patrimonio", en BARAÑANO, A., García. García., J.L., CÁTEDRA, M., et al. (Ed.) *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*. Madrid, Editorial Complutense.
- BARAÑANO, A. (2007b). "Poder y silencio de los museos de antropología en España", en Manuela I. Cunha y L. Cunha (orgs.), *Intersecções ibéricas: Margens, passagens e fronteiras*. Lisboa: Editora 90º, 177-191.
- BARAÑANO, A. (2010) *Introducción a la Antropología Social y Cultural. Materiales docentes para su estudio*. Madrid. UCM. [en red] [http://eprints.ucm.es/11353/1/Introducci%C3%B3n\\_a\\_la\\_Antropolog%C3%ADa\\_Social\\_y\\_Cultural.pdf](http://eprints.ucm.es/11353/1/Introducci%C3%B3n_a_la_Antropolog%C3%ADa_Social_y_Cultural.pdf). Acceso, 3 de abril de 2016.
- BARAÑANO, A. y CÁTEDRA, M. (2005) La representación del poder y el poder de la representación: la política cultural en los museos de antropología y la creación del museo del traje. *Política y Sociedad*, 42, 227-250.
- BARAÑANO, A. e IGLESIAS, E. (2014) "Los sonidos metaculturales del flamenco" en CÁTEDRA, M. y DEVILLARD M.J., (Ed.) *Saberes Culturales*. Pp. 405-439. Barcelona, Editorial Bellaterra.
- BARREIRO CARRIL, B. (2011) La diversidad cultural en el derecho internacional: la convención de la UNESCO. Madrid. Ed. IUSTEL.

- BARTH, F. (1976) Los grupos étnicos y sus fronteras. México: FCE.
- BAUMANN, R. (1992) Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. NY: Oxford University Press.
- BAUMANN, R. (Ed.) (2003) Voices of Modernity: Language, Ideologies and the Politics of Inequality. Cambridge. Cambridge University Press.
- BENHABIB, (2002) S. The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era. Princeton: Princeton University Press.
- BLAS VEGA, J. (2006) El Flamenco en Madrid. Córdoba, Almuzara.
- BLAS VEGA, J. (2014) Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936). Madrid, Guillermo Blázquez Editor.
- BOASS, F. (1974) The principles of Ethnological Classification, en G.W. Stocking (comp.) Franz Boass Reader. The Shaping of American Anthropology 1883-1911. Chicago: University of Chicago Press, 61-67.
- BOLTANSKI, L. y CHIAPELLO, E. (2002) *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, AKAL.
- BOURDIEU, P. (1992) El espacio para los puntos de vista. Propositiones Vol.29. Santiago de Chile. Ediciones SUR.
- BOURDIEU, P. (1988) La distinción. Criterios y bases sociales del gusto, Madrid, Taurus.
- BOURDIEU, P. (1999) La miseria del mundo, Madrid, Akal.
- BOURDIEU, P. (2002) Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario., Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2007) El sentido práctico, Madrid, Siglo XXI.
- BOURDIEU, P. y PASSERON, J.C. (1977). La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza. Ed. Laia. Barcelona.
- BOURDIEU, P. y WACQUANT, L. (2000). La nueva vulgata planetaria, en *Le Monde Diplomatique*, 55. París.
- BRAVO, D. (2005) Copia este libro. Madrid. Dmem.
- BRETÓN, J. L. (1983) *Las etnias*. Barcelona. Oikós-Tau.
- BRUNER, E. (2005). *Culture on Tour: Ethnographies of Travel*. Chicago: University of Chicago.
- BRUBAKER, R. y COOPER, F. (2000) *Beyond "identity"*. Theory and Society, nº 29, 1-47
- CALVO BUEZAS, T. (1988) Jóvenes gitanos de Madrid: realidad y ensoñación. *Cuadernos de Trabajo Social*, 1, 155-173.
- CARBALLEIRA, M.T. (2013) La protección de los bienes culturales en el ámbito español y europeo. en Boletín CEDE-USC, abril 2013, ISSN 1989-1369, [en red] <http://revistasusc.es/boletincede>.
- CÁTEDRA, M. (1998). La manipulación del patrimonio cultural: la Fábrica de Harinas de Ávila. *Política y Sociedad*, 27: 89-116.
- CHEBEL D'APPOLLONIA, A. (1998) Los racismos cotidianos. Barcelona. Ed. Bellaterra.
- CLIFFORD, J. (1999) Itinerarios transculturales. Barcelona. Gedisa Editorial. pp: 139-183.
- CLIFFORD, J. (2009) Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna. Barcelona. Gedisa Editorial
- COMAROFF, J. & COMAROFF, J. (2002) *Naturalizando la nación: aliens, apocalipsis y el Estado postcolonial*. Revista de Antropología Social, nº 11, 89-93.
- COMELLES, J. M. y PRAT, J. (1992) El estado de las antropologías antropologías, folklores y nacionalismos en el Estado español. *Antropología. Revista de pensamiento antropológico y estudios etnográficos*, nº 3. 35-64.
- COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MADRID (2015) [en red] Ley 6/2015, de 23 de diciembre, de Presupuestos Generales de la Comunidad de Madrid para el año 2016. <http://www.madrid.org/cs/satellite?blobcol=urldata&blobheader=application/pdf&blobheadervalue1=contentdispositio&blobheadervalue1=filename=presupuestos+generales+de+la+comunidad+de+madrid++2016.pdf&blobkey=id&blobtable=mungoblobs&blobwhere=1352901337678&ssbinary=true>. Acceso: 12 de marzo de 2017.
- CORCUERA, J. (1985) *Nacionalismo y clases en la España de la Restauración*. Estudios de Historia Social. Actas del Coloquio sobre os nacionalismos na España da Restauración, 28-29 249-282.
- CORCUFF, P (2005). *Las nuevas sociologías*. Madrid, Alianza Ed.
- CORNWALL, A.; HARRISON E.; WHITEHEAD A. (2004) "Repositioning Feminisms in Development: Introduction". IDS Bulletin 3, 4:1-10.
- COWAN, J. K., DEMBOUR, M-B., WILSON, R. (2001) (Eds) Culture and Rights. Anthropological Perspectives Cambridge University Press. UK
- COWAN J. (2006), "Culture and rights after culture and rights". *American Anthropologist*. v. 108, nº 1.
- COWAN, J.K. (2010). Cultura y derechos después de *Culture and Rights*. *Revista de Antropología Social*, 19, 67-101.

- COSTA, L. (2004) Las rumbas olvidadas: transculturalidad y etnicización en la música popular gallega. *TRANS. Revista transcultural de música*, 8.
- CRUCES, F. (1998) Problemas en torno a la restitución del patrimonio. Una visión desde la antropología. *Política y sociedad*, 27, 77-87.
- CRUCES, F. (2001) Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología. Ed Cruces, F. y otros. Madrid, Editorial Trotta.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2002). *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I)*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2003) *Antropología y flamenco (II)*, Sevilla, Signatura Ediciones.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2010) [en línea] Flamenco, patrimonio de la humanidad. [en red], F. E. (Ed.) *Flamenco en red*. <https://www.youtube.com/watch?v=cwvzAUm3dI0>. Acceso: el 17 de diciembre de 2011.
- CRUCES ROLDÁN, C. (2013) [en línea] El flamenco en la identidad andaluza. [en red], F. E. (Ed.) *Flamenco en Red*. <https://www.youtube.com/watch?v=LViDPXqyeY>. Acceso: el 9 de abril de 2014.
- DEVILLARD, M. J. (1993) De lo mío a lo de nadie. Individualismo, colectivismo agrario y vida cotidiana. Madrid. Editorial CIS.
- DEVILLARD, M. J. (2010) Antropología y Derechos Humanos: multiculturalismo, retos y significaciones. *Revista de Antropología Social*, v. 19, 25-51.
- DEMÓFILO (Antonio Machado y Álvarez) (1975) Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez, Demófilo. Madrid. Ediciones Demófilo. p 20
- DÍAZ DE RADA, Á. (2008) *¿Dónde está la frontera? Prejuicios de campo y problemas de escala en la estructuración étnica Sápmi*, Dialectología y Traducciones populares.
- DÍAZ DE RADA, Á. (2013) El espejo de la diversidad cultural. Las dimensiones políticas del concepto de cultura. *Anales: Anuario del centro de la UNED de Calatayud*. 19, 1. 43-56.
- DÍAZ DE RADA, Á. (2015) La ironía de ser indígena y la imaginación del tiempo social. La ironía de ser indígena y la imaginación del tiempo social. 24, 433-449.
- DÍAZ DE RADA, A. y CRUCES, F. (1995) La cultura política, ¿es parte de la política cultural, o es parte de la política, o es parte de la cultura? *Política y sociedad*. 18, 165-184.
- DÍAZ DE RADA, A. y VELASCO MAILLO, H. (1996) La cultura como objeto. *Signos, Teoría y práctica de la educación*. 17, 6-12.
- DÍAZ DE VIANA, L. (1984) El folklore dentro de las disciplinas antropológicas: tradición y nuevos enfoques. *Ethnica: revista de antropología*. 20, 145-156.
- DÍAZ DE VIANA, L. (1987) Nacionalismos y estereotipos de la identidad: una manipulación peligrosa. *Anthropologica: Revista de etnopsicología y etnopsiquiatría*. 2, 89-93.
- DÍAZ DE VIANA, L. (1988) Folklore y antropología Social. *Cuadernos de realidades sociales*. 31-32, 187-198.
- DÍAZ DE VIANA, L. (1996) En torno a la cultura popular y los conceptos de cultura: contribuciones a un debate permanente. *Revista de dialectología y tradiciones populares*. 51, Cuaderno 1, 159-180.
- DÍAZ DE VIANA, L. (2015) Las mil caras del relato mítico. *Insula: revista de letras y ciencias humanas*. 819, 23-25
- DIETZ, G. (2003) "Entre disciplinas académicas y propuestas pedagógicas. Vaivenes de lo cultural e intercultural" en García García J.L. y Barañano A. (Coord.) "Culturas en contacto". Madrid. MECD. 255-270.
- DONDERS, Y. (2010) "Do cultural diversity and human rights make a good match?" *International Social Science Journal*, pp. 15-35 [en red] <http://ssrn.com/abstract=1715050> [acceso 21 October 2016].
- DU GAY, P. et al. (1997). *Doing cultural studies: the story of the sony walkman*. London: SAGE.
- DURÁN RUIZ, F.J. y NAVARRO ORTEGA, A. (2011) LA PROTECCIÓN JURÍDICA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL UNIVERSAL DE ESPAÑA Y SUS AUTONOMÍAS. ESPECIAL CONSIDERACIÓN AL FLAMENCO. *Revista Digital Facultad de Derecho*, (ISSN-e 1989-6085), Nº. 4, (Ejemplar dedicado a: Premios García Goyena X Edición), pp. 139-164.
- EDER, K. (1996-7) La paradoja de la "cultura". Más allá de una teoría de la cultura como factor consensual. *Zona Abierta, Cultura y Política* 77/78: 95-126.
- EISENSTADT, S. N. (1993) *Tradition, Change and Modernity*. Florida : Robert E. Krieger Publishing Company Malabar.
- FERANDIERE, F. (1799) *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2002) "El concepto de patrimonio cultural desde la perspectiva de la antropología", en José Manuel Iglesias Gil (ed.) *Cursos sobre el patrimonio histórico 6. Actas de los XII cursos monográficos sobre el patrimonio histórico*. Santander: Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Reinosa: 39-52.



- FINNEGAN, R. (1999). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones sobre una antropóloga desde el campo, en Cruces (Coord) "El sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la música". *Revista de Antropología*, 15-16, p. 9-32. Madrid.
- FINNEGAN, R. (2001). Senderos en la vida urbana, en Cruces (Ed) "Las culturas musicales", Trotta, Madrid. p. 437-474
- FOUCAULT, M. (1980) Las microfísica del poder. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.
- FOUCAULT, M. (2005a) Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. México, Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (2005b) La pintura de Manet. Barcelona, Alpha Decay.
- FRAZER, J. G. (2011) La rama dorada: Magia y Religión. México, Fondo Cultura Económica.
- FRIEDMAN, J. (1994). Consumption and Identity. Chur. Harwood Academic Publishers.
- FRIEDMAN, J. (2001) Identidad Cultural y proceso global. Buenos Aires, Amorrortu.
- FRIEDMAN, J. (2003) Los liberales del champagne y las nuevas clases peligrosas: reconfiguraciones de clase, identidad y producción cultural, en García García y Barañano (Coords) "Culturas en contacto. Encuentros y desencuentros". Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 161-197.
- GAMBOA, J.M y CALVO, P (1994) "Historia-Guía del Nuevo Flamenco" Madrid, Ediciones Guía de Música.
- GARCÍA CANCLINI, N. (Coord.) (1993) El consumo cultural en México. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1995) Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- García Canclini, N. (1999) "Los usos sociales del patrimonio cultural", en *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, 16-33. Granada, Editorial Comares.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2003) Malentendidos interculturales en la frontera México-Estados Unidos. IN GARCÍA GARCÍA, J. L. y BARAÑANO, A. (Eds.) *Culturas en Contacto. Encuentros y desencuentros*. Madrid, Ministerio de Educación.
- GARCÍA GARCÍA, J. L. *et al.* (1991) Rituales y proceso social. Estudio comparativo de cinco zonas españolas. Ministerio de Cultura. Madrid.
- GARCÍA GARCÍA, J. L. (1998) De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, 27, 9-20.
- GARCÍA GARCÍA, J. L. (2007) Cultura. En BARAÑANO, A. G. G., J.L. CÁTEDRA, M, ET. AL. (Ed.) *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*. Madrid, Editorial Complutense.
- GARCÍA GARCÍA, J. L. y BARAÑANO, A. (2003) Introducción. Encuentros entre culturas, en GARCÍA GARCÍA J. L. y BARAÑANO, A. (Eds.) *Culturas en Contacto. Encuentros y desencuentros*. Ministerio de Educación y Ciencia ed. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- GARCÍA LORCA, F. (1922) Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo. Granada.
- GARCÍA LORCA, F. (1933) Teoría y juego del duende. Buenos Aires.
- GÓMEZ-GARCÍA PLATA, M. (2006) CULTURE POPULAIRE ET LOISIR CITADIN: LES CAFES CANTANTES DE 1850 A 1900. Du loisir aux loisirs en Espagne (XVIIIè-XXè siècles). Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III. N°2. pp: 110-126. (ISSN 1773-0023)
- GARCÍA SIMÓ, I. Y G. GARCÍA GÓMEZ (2010), «Los cantes mineros y de Levante. El flamenco como patrimonio cultural inmaterial», en *XXI Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, Murcia, pp. 379-387.
- GARCÍA SELGAS, F (2015) *Pensar la agencia en crisis: De la acción y la agencia a la actancia*, en G. Gatti y B. Tejerina (ed,s). *Pensar la agencia en crisis*. Madrid: CIS colección Academia
- GEERTZ, C. (1989) *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- GEERTZ, C. (1996) *Los usos de la diversidad*. Barcelona. Paidós.
- GEERTZ, C. (2010) *El antropólogo como autor*. Barcelona. Paidós.
- GELARDO NAVARRO, J. (2006) Moriscos y flamenco en andalucía oriental. *Área de Cultura. Diputación de Almería*. Almería, Diputación de Almería.
- GELLNER, D. N (2001) *How should one study ethnicity and nationalism*. CNAS Journal, vol. 28, nº1, 1-10.
- GIDDENS, A. (1995) La constitucion de la sociedad: bases para la teoria de la estructuracion. Amorrortu, Ed. Madrid
- GIGUERE, H. (2005) El flamenco como patrimonio inmaterial de la humanidad, un estudio del fenómeno en Jerez de la Frontera. *Música Oral del Sur*, 6, 311-319.
- GOFFMAN, E. (1959) *The presentation of self in everyday life*, NYC, The Free Press.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2004) *Deseo y negación de Andalucía. Lo local y la contraposición Oriente I Occidente en Andalucía*. Universidad de Granada.

- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2005) *Flamenco en París. Algunas notas para la interpretación de una fábula exotista*. Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 4». Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales. MÚSICA Oral del Sur, 6, 9-20.
- GONZÁLEZ, S. y QUEROL, M. A. (2014) *El Patrimonio Inmaterial*. Madrid, La Catarata.
- GREENBALT, S. (1980). *Renaissance self-fashioning: from more to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago press.
- GRIGNON, C. y PASSERON, J.C. (1992) *Lo culto y lo popular*. Madrid: Ediciones De la Piqueta.
- GUILBAULT, J. (1997) The Politics of Labelling Popular Musics in English Caribbean. *TRANS. Revista transcultural de música*, 3, Artículo 3.
- Hafstein, V.T. (2012) "Cultural Heritage", en *Companion to Folklore*, A (eds R. F. Bendix and G. Hasan-Rokem), John Wiley & Sons, Ltd, Chichester, UK.
- HAN, BYUNG-CHUL (2014) *PSICOPOLITICA: NEOLIBERALISMO Y NUEVAS TECNICAS DE PODER*. Barcelona: Herder Editorial.
- HAN, BYUNG-CHUL (2017) *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder Editorial.
- HAMMERSLEY, M. Y ATKINSON, P (1994) *Etnografía: métodos de investigación*. Barcelona. Paidós Ibérica
- HANDLER, R. (1985) On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Quebec's patrimoine. *Objects and Others. History of Anthropology*, 3: 192-217
- HANDLER, R. (1986) "Authenticity". *Anthropology Today*, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Vol. 2, No. 1 pp. 2-4
- HARDIN, G. (1968) "The tragedy of the commons". *Science*, Vol. 162, Issue 3859, pp. 1243-1248. AAAS.
- HERNÁNDEZ i MARTÍ, G. (2008) *Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites*. La Torre del Virrey: revista de estudios culturales, nº 5, 27-37
- HERSKOVITS, M. (1947) "Statement on Human Rights", en *American Anthropological Association*, 1947. Vol. 49, No. 4, Part 1. pp. 539-543. [En red]: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/around1948/files/2012/09/1947-Statement-on-Human-Rights-American-Anthropological-Association.pdf>. Acceso: 21 de abril de 2018.
- HOBBSBAWN, E. & RANGER, T. (1983) *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HOLGUÍN, S. (2013) «Vergüenza y ludibrio de las ciudades modernas»: los nacionalistas catalanes ante el flamenco en la Barcelona de 1900-1936. *Hispania*, Vol 73, No 244. P. 439-468 (ISSN: 0018-2141)
- HUNTINGTON, S. P. (2002) *¿Choque de civilizaciones?* Madrid, Tecnos-Anaya.
- IBARRETXE, G. (1996) Identidad étnica y música vasca. *TRANS. Revista transcultural de música*, 2, Artículo 6.
- INE (2017) [en red] "Estadística de Movimientos Turísticos en Fronteras (FRONTUR). Diciembre 2016 y año 2016. Nota de prensa" <http://www.ine.es/daco/daco42/frontur/frontur1216.pdf>. [Acceso: 16 de mayo de 2017].
- IPCE (2011) [en red] Plan Nacional de Salvaguardia de la Cultura Inmaterial. MEC. Acceso: 11 de febrero de 2017
- JOCILES, M. (1999) Las técnicas de investigación en antropología. *Mirada antropológica y proceso etnográfico. Gazeta de Antropología*, nº 15, artículo 01.
- JULIÁ, S. et al. (1995). Madrid. *Historia de una capital*. Fundación Caja Madrid/Alianza Editorial, 1995.
- JUNTA DE ANDALUCÍA (2010). Declaración institucional del presidente de la Junta sobre el reconocimiento del Flamenco por la UNESCO como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. Oficina de la Portavoz del Gobierno. Consejería de Presidencia.
- KEATING, M. (1996) *Naciones contra el estado. El nacionalismo de Cataluña, Quebec y Escocia*, Barcelona, Ariel.
- KEIL, C. (2001) Las discrepancias participatorias y el poder de la música, en Cruces (Ed) "Las culturas musicales", Trotta, Madrid. p. 261-274
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley [Calif.: University of California.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). *Intangible Heritage as Metacultural Production*. *Museum International* 56: 52-65.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). *World Heritage and Cultural Economics*, *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*
- KUPER, A. (2001) *Cultura. La versión de los antropólogos*. Barcelona. Paidós.
- LABAJO, J. (1997) How musicological and ethnomusicological is Spanish Flamenco? *TRANS. Revista trasncultural de música*, TRANS Iberia., Artículo 6.
- LABAJO, J. (2009) La música en el escenario equívoco de la identidad: el "nuevo flamenco". Chile. *Cátedra de Artes*, 6, p. 73-85
- LAHIRE, B. (2004) *El hombre plural: los resortes de la acción*. Barcelona. Bellaterra.

- LEVI-STRAUSS, C. (1987) *Antropología Estructural: mito, sociedad, humanidades*, Barcelona, Paidós.
- LÉVY-BRUHL, L. (1996) [1910] *How natives think*. New York: Washington Square Press.
- LORENTE RIVAS, M. (2007) *Etnografía antropológica del flamenco en Granada*. Granada, Universidad de Granada.
- LUQUE, E. (1985) "De la cultura, de las culturas", en *Del conocimiento antropológico*. Madrid: CIS-Siglo XXI. Cap3: 84-128.
- MACPHERSON, C.B. (1962) *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*. Oxford.
- MARTÍ, J. (1996a) *El folklorismo: uso y abuso de la tradición*, Barcelona, Ronsel.
- MARTÍ, J. (1996b) Música y etnicidad: una introducción a la problemática. *TRANS. Revista transcultural de música*, 2, Artículo 9.
- MARTÍNEZ, L. P. (2011) La tutela legal del patrimonio cultural inmaterial en España: valoración y perspectivas. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Elche.
- MARTÍNEZ VEIGA, U. (1981) "Etnicidad y nacionalismo". *Documentación Social*, 45: 11-26.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (1975) Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por *Demófilo*. (Sevilla. Imp. El Porvenir, 1881) Madrid, Ediciones Demófilo.
- MACHIN-AUTENRIETH, M. (2016) *Flamenco, Regionalism and Musical Heritage in Southern Spain*. Oxon (UK). Routledge Ed.
- MAUSS, M. (2009) *Ensayo sobre el don. Forma y razón del intercambio en las sociedades arcaicas*, Madrid, Katz Editores.
- MAY, S. (2010) Derechos lingüísticos como derechos humanos. *Revista de Antropología Social*, 19, 131-159. UCM.
- MÉNDEZ, L. (2003) Galicia, región de Europa: dimensiones europeístas del imaginario culturalista de la Xunta. *Revista de antropología social*, 12, 79-97.
- MENÉNDEZ, E. (2001) Biologización y racismo en la vida cotidiana. *Alteridades*, 11 (21), 5-39.
- MERTON, R. K. (1964) *La sociología del conocimiento. Teoría y estructura sociales*. México. FCE.
- MESONERO ROMANOS, R. (1835) *Escenas Maritrenses*. Madrid, Aguilar, 1956.
- MINISTERIO DE CULTURA (1987) Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, y 620/1987, de 10 de abril, de Desarrollo Parcial de la Ley. Madrid: Ministerio de Cultura.
- MINISTERIO DE LA PRESIDENCIA (2007) Ley Orgánica 2/2007, de 19 de marzo, de reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía. BOE-A-2007-5825
- MINISTERIO DE LA PRESIDENCIA (2015) Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. [en red] [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-5794](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2015-5794)
- MITCHELL, J. C. (1956) *The kalela dance*, Manchester, Manchester University Press.
- MORENO NAVARRO, I. (1993). *Andalucía: Identidad y cultura*. Málaga: Ágora
- NEVILLE, E. (1952) "Duende y misterio del flamenco". Documental. Ed. Suevia Films y Cesáreo Gonzalez. España.
- NYE, J. (2004) *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. NY, Public Affairs.
- PAZOS, Á. (1998) La re-presentación de la cultura. *Museos etnográficos y antropología. Política y Sociedad*. 27 (1998), pp. 33-45. Madrid.
- PÉREZ AGOTE, A. (1989) "Hacia una concepción sociológica de la nación", en A. Pérez-Agote (eds.), *Sociología del Nacionalismo*. Bilbao: UPV. Gobierno Vasco.
- PÉREZ GALÁN, B. (2011) "Los usos de la cultura en el discurso legislativo sobre patrimonio cultural en España. Una lectura antropológica sobre las figuras legales de protección", *Revista Experimental de Antropología*.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1975): Madrid. Madrid, Afrodiseo Aguado. p.180.
- PRATS, L. (1997) *Antropología y patrimonio*. Barcelona. Ariel.
- PRATS, L. (1998) El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, 27: 63-76
- POVINELLI, E. (2002) *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism*. Durham, London: Duke University Press
- PUJADAS, J. J. (1993) *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*, Madrid, UCM.
- RIVAS, M. (2016) [en red] <http://elpaissemanal.elpais.com/columna/cosmopolitas-y-cosmopaletos/>. Accedido el 15 de noviembre de 2017
- REYNOSO, C. (1984) Crítica de la musicología fenomenológica. 1ª Jornadas Argentinas de Musicología. Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. Buenos Aires.
- SAHLINS, M. (1963) "Poor man, Rich man, Big man, Chief; Political Types in Melanesia and Polynesia". *Comparative Studies in Society and History*. v 5. n3: 285-303.
- SAHLINS, M. (1988) *Cultura y Razón Práctica*. Barcelona. Gedisa

- SAHLINS, M. (1999) Two or three things that I know about culture. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5: 399-421.
- SAHLINS, M. (2003) Antropologías, de la leviatanalogía a la sujetología y viceversa. IN GARCÍA GARCÍA, J. L. & BARAÑANO, A. (Eds.) *Culturas en Contacto. Encuentros y desencuentros*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.
- SAID, E.W. (1990) "Orientalismo". Madrid. Al Quibla
- SAMA, S. (2011) ¿"Crianças" para "brincar" y "moas" para "namorar"? Sobre el paso de la niñez a la mocedad entre los vendedores ambulantes "ciganos" de "cidade velha". IN JOCILES, M. I., FRANZÉ, A. & POVEDA, D. (Eds.) *Etnografías de la infancia y de la adolescencia*. Madrid, Catarata.
- SANMARTIN ARCE, R. (1982) La Albufera y sus hombres. Madrid. Akal.
- SANMARTIN ARCE, R. (1993) Identidad y creación: horizontes culturales e interpretación antropológica. Barcelona. Humanidades.
- SANMARTIN ARCE, R. (1999) Valores culturales: el cambio social entre la tradición y la modernidad. Granada. Comares.
- SANMARTIN ARCE, R. (2003) Observar, escuchar, comparar, escribir: la práctica de la investigación cualitativa. Barcelona. Ariel.
- SANMARTIN ARCE, R. (2005) Meninas, Espejos e Hilander. Ensayos en Antropología del arte, Madrid, Trotta.
- SANMARTIN ARCE, R. (2011) Libertad, sensualidad e inocencia: ensayos en antropología del arte II Madrid, Trotta.
- SAN ROMÁN, T. (1976) Vecinos Gitanos. Madrid, Akal.
- SAN ROMÁN, T. (1996) Los muros de la separación . Ensayo sobre alterofobia y filantropía. Barcelona: Tecnos-Universitat Autònoma de Barcelona.
- SAN ROMÁN, T. (2010) La diferencia inquietante, Madrid. S.XXI
- SAYAD, A. (2011) La doble ausencia: de las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado. Barcelona, Anthropos
- SEDEÑO, A.M. (2008) La generación del 27 y la música: el flamenco. Sinfonía Virtual, vol 7. Málaga
- SOMOZA, J. (1837) Semanario Pintoresco español. Nº 59. Madrid, 1837.
- SPEED, S. (2006) Entre la antropología y los derechos humanos. Hacia una investigación activista y comprometida críticamente. *Alteridades*, 16 (31). 73-85.
- SPENCER ESPINOSA, C. (2009) Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad El papel del canon discursivo en la discusión sobre la autenticidad y etnicidad de la (zama)cueca chilena. *TRANS. Revista transcultural de música*, 13, Artículo 15.
- STEINGRESS, G. (2002) El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza. Andalusí: Revista Andaluza de Ciencias Sociales. 1: 43-64.
- STEINGRESS, G. (2004a) La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos. *TRANS. Revista transcultural de música*, 8.
- STEINGRESS, G. (2004b) *Sobre flamenco y flamencología*, Sevilla, Signatura ediciones.
- STEINGRESS, G. (2013) La creación del espacio socio-cultural como marco de la performance híbrida: El género del canto y baile andaluz en los teatros de Buenos Aires y Montevideo (1832-1864). *TRANS* 17. [En red] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82228233008> Acceso: 8 de octubre de 2017.
- STOLCKE, V. (1995) "Talking culture: New Boundaries, New Rethorics of exclusión in Europe". *Current Anthropology*, 36, 1:1-24
- STRECK, Bernard. (2010) La tolerancia del infiel. Sobre la relación entre monoteísmo y derechos humanos. *Revista de Antropología Social*, 19 205-220. UCM.
- TAMBIAH, S.J. (1989) Ethnic conflict in the world today. *American Ethnologist*. Vol 16, núm 2, pp. 335-349.
- TURNER, T. (1993) "Anthropology and Multiculturalism: What is Anthropology that Multiculturalists Should be Mindful of It?" *Cultural Anthropology* , 8, 4: 411-429.
- TURNER, T. (2003) Clase, cultura y capitalismo. Perspectivas históricas y antropológicas de la globalización. IN GARCÍA GARCÍA, J. L. & BARAÑANO, A. (Eds.) *Culturas en Contacto. Encuentros y desencuentros*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- TURNER, T. (2007) *Derechos humanos* en Barañano et al. (Coords.) *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y Globalización*. Madrid. Editorial Complutense

- TURNER, T. (2010) La producción social de la diferencia humana como fundamento antropológico de los derechos humanos negativos. *Revista de Antropología Social*, 19, 53-66.
- TURNER, V. (1980) *La Selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- TYLOR, E. B. (1975). La ciencia de la cultura (1871). En Kahn, J. S. (Comp.). El concepto de cultura (pp. 29-46). Barcelona: Anagrama.
- UNESCO (1948) Declaración Universal de los Derechos Humanos, en UNESCO (Ed.). París, UNESCO.
- UNESCO (1982) Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. MONDIACULT, México.
- UNESCO (1989a) Proyecto de Recomendación a los Estados Miembros sobre la salvaguardia del Folklore, en UNESCO (Ed.). París, UNESCO.
- UNESCO (1989b) Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular, en UNESCO (Ed.). París, UNESCO.
- UNESCO (2000a) Cultural Diversity, conflict an pluralism, en UNESCO (Ed.). París, UNESCO.
- UNESCO (2000b) Patrimoine mundial, en UNESCO (Ed.). París, UNESCO.
- UNESCO (2001) Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, en UNESCO (Ed.). México 2002, p-21-24.
- UNESCO (2003) Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, en UNESCO (Ed.). París, UNESCO.
- UNESCO (2005) Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, en UNESCO (Ed.) París, UNESCO.
- UNESCO (2007) Declaración de Friburgo. Derechos Culturales, en UNESCO (Ed.) París. UNESCO.
- UNESCO (2010a) [en línea] FLAMENCO. REPRESENTATIVE LIST. NOMINATION FILE NO. 00363. Informe de Solicitud por parte del Gobierno de España para la aprobación de la inclusión en la Lista Representativa del Flamenco como PCIH. Nairobi, Kenya. November 2010. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>. Acceso: 19 de noviembre de 2011
- UNESCO (2010b) [en línea]. Evaluation of nominations for inscription in 2010 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. CONVENTION FOR THE SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE. Intergovernmental committee for the safeguarding of the intangible cultural heritage. ITH/10/5.COM/CONF.202/6. Paris, 6 October 2010. <https://ich.unesco.org/en/5com>. Acceso: el 19 de noviembre de 2011.
- UNESCO (2010c) [en línea] Vídeo presentación de “El Flamenco, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”, para la solicitud de inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. <https://www.youtube.com/watch?v=s9M0DAludr8>. Acceso: el 19 de noviembre de 2011.
- UNESCO (2012) [en línea]. Informe periódico sobre el estado de las políticas y el Flamenco como PCIH: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/estado/espana-ES?info=informe-periodico>. Acceso: el 11 de febrero de 2013.
- UNESCO (2013) [en línea] Informe periódico. <https://ich.unesco.org/es/estado/espana-ES?info=informe-periodico#pr-2013-2013>. Acceso: el 21 de marzo de 2014.
- VAQUER CABALLERÍA (2005) La protección jurídica del Patrimonio Cultural Inmaterial. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales. 1, págs. 88-99
- VELASCO, H. (1990) El folklore y sus paradojas. *Reis*. 49, 123-144. Madrid. CSIC.
- VELASCO, H. (1992a) Identidad cultural y política. *Revista de estudios políticos*. 78, 255-272.
- VELASCO, H. (1992b) Los significados de cultura y los significados de pueblo: una historia inacabada. *Revista española de investigaciones sociológicas*. 60, 7-26.
- VELASCO, H. (2006) La cultura, noción moderna. *Patrimonio cultural y derecho*. 10, 11-34.
- VELASCO, H. (2012) De patrimonios culturales y sus categorías. *Gazeta de antropología*, 28, 3
- VELASCO, H. (2012) Las amenazas y riesgos del patrimonio mundial. *Anales del Museo Nacional de Antropología*. 14, 10-28.
- VELASCO, H (2014) Los múltiples usos de la diversidad cultural. La diversidad cultural ante el racismo, el desarrollo y la globalización en los Documentos Unesco. Ejemplar dedicado a: Aportes y sugerencias para una antropología social del siglo XXI. Coord. por Honorio Manuel Velasco Maíllo, Julián López García Endoxa: Series Filosóficas. 33, 181-218.
- VELASCO, H. y DÍAZ DE RADA, A. (2009). La lógica de la investigación etnográfica. Madrid. Trotta.

- VV.AA. (2005) *Actas del Coloquio Internacional "Antropología y música. Diálogos 4. Pensar el flamenco desde las ciencias sociales"*. Música Oral del Sur, vol. 6. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- VV.AA. (2011a) *Investigación y Flamenco. I Congreso interdisciplinar Investigación y Flamenco. INFLA 2009.*, Sevilla, Signatura Ediciones.
- VV.AA. (2011b) *Flamenco. Aprende Español con Marca España*. Impreso en España por T.G. Soler. Difusión, S.L.
- WALLACE, A. (1972) *Cultura y Personalidad*, Buenos Aires, Paidós.
- WASHABAUGH, W. (2005) *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*, Barcelona, Paidós.
- ZULAIKA, J. (1997) *Crónica de una seducción*. El museo Guggenheim Bilbao. Madrid: Nerea.
- WILLIAMS, R. (1976). *Keywords: a vocabulary of culture and society*. NY, Oxford: Oxford University Press.
- WITTGENSTEIN, L. (1953). *Investigaciones filosóficas*. [En red] Disponible en:  
<https://www.uv.mx/rmipe/files/2015/05/Investigaciones-filosoficas.pdf>. Acceso: 21 Enero de 2018.

## ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 .....	72
FIGURA 2 .....	74
FIGURA 3 .....	88
FIGURA 4 .....	89
FIGURA 5 .....	90
FIGURA 6 .....	90
FIGURA 7 .....	90
FIGURA 8 .....	90
FIGURA 9 .....	97
FIGURA 10 .....	104
FIGURA 11 .....	104
FIGURA 12 .....	105
FIGURA 13 .....	107
FIGURA 14 .....	111
FIGURA 15 .....	134
FIGURA 16 .....	136
FIGURA 17 .....	176
FIGURA 18 .....	180
FIGURA 19 .....	183
FIGURA 20 .....	194
FIGURA 21 .....	197
FIGURA 22 .....	200
FIGURA 23 .....	201
FIGURA 24 .....	209
FIGURA 25 .....	212
FIGURA 26 .....	224
FIGURA 27 .....	226
FIGURA 28 .....	228
FIGURA 29 .....	233
FIGURA 30 .....	225
FIGURA 31 .....	239
FIGURA 32 .....	321
FIGURA 33 .....	335
FIGURA 34 .....	335
FIGURA 35 .....	336
FIGURA 36 .....	341
FIGURA 37 .....	345
FIGURA 38 .....	345

## ANEXO

### FORMULARIO DE LA DECLARACIÓN DE 2010

#### PROPUESTA DE PLAN PARA CONFECCIONAR UN INVENTARIO DE LOS ELEMENTOS DEL PCI<sup>326</sup>

##### 1. Identificación del elemento

- 1.1. Nombre del elemento, tal como lo utiliza la comunidad o el grupo interesado.
- 1.2. Título breve y lo más informativo posible, con indicación del (de los) ámbito(s).
- 1.3. Comunidad(es) concernida(s).
- 1.4. Ubicación(es) física(s) del elemento.
- 1.5. Breve descripción.

##### 2. Características del elemento

- 2.1. Elementos materiales conexos.
- 2.2. Elementos inmateriales conexos.
- 2.3. Idioma(s), registro(s), nivel(es) de discurso.
- 2.4. Origen percibido.

##### 3. Personas e instituciones relacionadas con el elemento

- 3.1. Ejecutante(s)/intérprete(s): nombre(s), edad, sexo, condición social y/o categoría profesional, etc.
- 3.2. Otros participantes (por ejemplo, depositarios/custodios).
- 3.3. Usos consuetudinarios que rigen el acceso al elemento o a algunos aspectos del mismo.
- 3.3. Modos de transmisión.
- 3.4. Organizaciones concernidas (ONG y otras).

##### 4. Estado del elemento: viabilidad

- 4.1. Amenazas que pesan sobre la práctica.
- 4.2. Amenazas que pesan sobre la transmisión.
- 4.3. Disponibilidad de los elementos materiales y recursos conexos.
- 4.4. Viabilidad de los elementos materiales e inmateriales conexos.
- 4.5. Medidas de salvaguardia adoptadas.

##### 5. Acopio e inventario de los datos

- 5.1. Consentimiento de la comunidad o grupo al acopio e inventario de datos y participación en estas actividades.
- 5.2. Posibles restricciones del uso de los datos inventariados.
- 5.3. Experto(s): nombre y condición o pertenencia.
- 5.4. Fecha y lugar del acopio de datos.
- 5.5. Fecha de incorporación de los datos a un inventario;
- 5.6. Artículo del inventario compilado por...

##### 6. Referencias bibliográficas, discográficas, audiovisuales y archivísticas

---

<sup>326</sup> [Fuente] <http://www.unesco.org/culture/ich/es/propuesta-de-plan-para-confeccionar-un-inventario-de-los-elementos-del-patrimonio-cultural-inmaterial-00266>. Acceso: 19 de noviembre de 2016.



